NUEVAS PROPUESTAS SONORAS

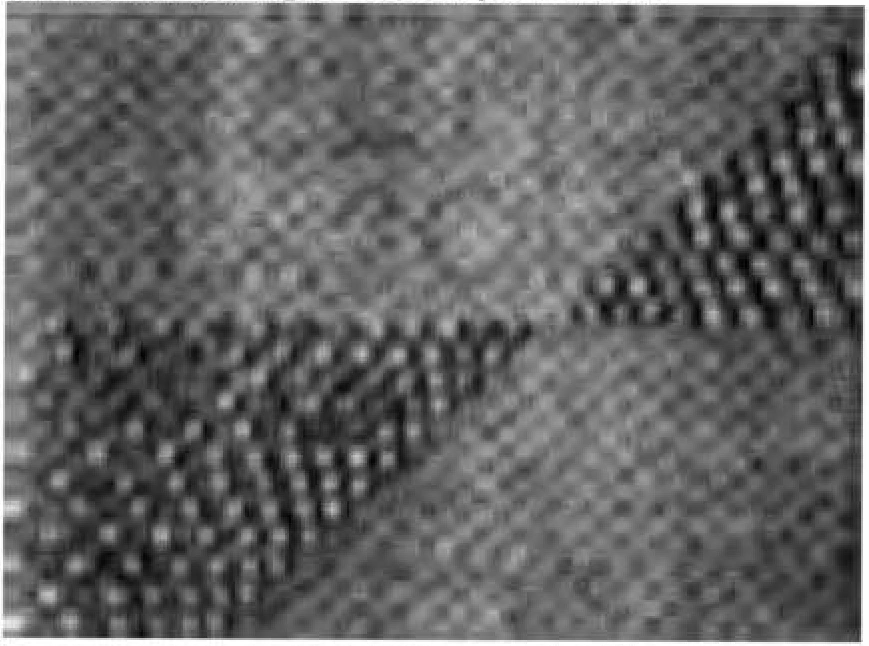
La vanguardia musical vista y pensada por argentinos

P. Camps - R. Arizaga - L. M. Serra - L. Filippi - R. de Pedro - M. Etkin - N. Cabrera

RICORDI

NUEVAS PROPUESTAS SONORAS

Ilustración de Tapa:
"Espacio 9"
Obra del pintor argentino Enrique Fornieles



Enrique Fornieles nació el 22 de agosto de 1944 en Buenos Aires, Argentina. Iniciado por su padre en las bellas artes, descubrió una firme vocación por la pintura, que a lo largo de los años exploró en forma autodidacta.
En 1969 realizó su primera exposición en el salón de Estudiantes del Congreso Mundial de Arquitectos, y de ahí en más ha expuesto individual y colectivamente en distintos salones y galerías de arte de la Argentina, Brasil, Colombia, Haití y El Salvador.

Su obra "ESPACIO 9" pertenece a la serie de estructuras geométricas que iniciara en 1980 donde combina la pintura acrílica para un fondo de color esfumado con pequeñas piezas de madera en relieve, coloreadas en varias de sus caras y con formas poliédricas.
La tridimensionalidad de la obra se determina por los efectos resultantes de un juego no sólo óptico sino también volumétrico y espacial, que permite que el plano rectangular vaya cambiando a medida que se lo recorre.

NUEVAS PROPUESTAS SONORAS

La vanguardia musical vista y pensada por argentinos

Pompeyo Camps - Rodolfo Arizaga -
Luis María Serra - Lionel Filippi -
Roque de Pedro - Mariano Etkin -
Napoleón Cabrera
Coordinación: Susana Espinosa

ISBN 950-22-0268-6 Ricordi Americana S.A.E.C.

© Copyright 1983 by RICORDI AMERICANA S.A.E.C. Cangallo 1558 - Buenos Aires.
Todos los derechos están reservados - All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

INDICE

1

Prólogo:
un proyecto editorial que se hace realidad

Susana Espinosa



Nació el 15 de diciembre de 1944, en Buenos Aires, Argentina.

Obtuvo los títulos de Maestra Normal Nacional, Profesora Nacional de Música en el Conservatorio Nacional "Carlos López Buchardo", de Profesora Superior de piano en el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla" y de Licenciada en Ciencias de la Opinión en el Instituto Superior de Ciencias de la Opinión Pública.

Realizó su formación pianística con Antón Soler Biljensky y Perla Brúgola y estudios complementarios de filosofía de la música con Juan Francisco Giacobbe; morfología con Enrique Belloc y música concreta y electrónica con Luis María Serra, e historia del arte y teatro.

Fue becada para asistir al Primer Congreso Latinoamericano de Música Contemporánea en Piriápolis (Uruguay) en 1971. Tres años más tarde obtuvo el 3er. puesto del concurso de O.E.A. para asistir al seminario para periodistas latinoamericanos sobre "Periodismo científico y educativo", en Quito (Ecuador). En 1972 obtuvo la Beca de la R.A.I. para participar del curso sobre "Programas educativos y culturales radiales" que se realizó en Roma (Italia).

Su actividad musical se desarrolló en diversas facetas, actuando como concertista de piano en diversas salas de la capital e interior del país y emisoras locales hasta 1966. Conferencista, crítica musical, comentarista en revistas y diarios, creadora de audiciones de radio y animadora de diversos espectáculos musicales hasta 1977.

Ejerció la docencia musical en los tres niveles de la enseñanza, especializándose en el estudio del adolescente y la música en la escuela secundaria, hasta 1978.

En este aspecto, se dedicó en los últimos años a desarrollar los aportes y posibilidades de las técnicas musicales contemporáneas en la escuela media, a través de cursos para docentes, dictados en la capital, interior y exterior del país, y como participante en diversos congresos de educación.

Ha sido responsable de A.R.T.E. 11 (Atelier de Realizaciones Técnico-Electroacústicas) junto con los compositores Luis María Serra y Lionel Filippi y el percusionista Jorge Padín desde 1972 a 1978.

En la actualidad y desde 1979 es coordinadora del Centro Ricordi de Asesoramiento Musical, C.R.A.M., departamento de Ricordi Americana, y asesora editorial de la misma casa.

Cómo y por qué surgió la idea

Como suele pasar, el momento del café en el bar habitual, se convierte en el ámbito ideal para exponer nuestras ideas y buscar caminos para convertirlas en realidad. Eso exactamente es lo que sucedió aquella tarde de la primavera de 1979, cuando nos reunimos Luis María Serra, Lionel Fillippi y yo, después de la disolución de ARTE 11, nuestro laboratorio de música electroacústica.

A casi dos años de ese hecho, nos reunimos para saber en qué estaba musicalmente cada uno. Volvimos a tocar el viejo tema que antes nos entusiasmaba, sobre el crecimiento de esta estética sonora por medio de la difusión y la enseñanza, más allá de la partitura e incluso del estreno en conciertos, que con mucha suerte podría ejecutarse una única vez.

Les propuse a mis amigos músicos, y mis maestros en el descubrimiento de la música contemporánea, que le dieran un enfoque editorial a estas ideas.

Por entonces, yo comenzaba con mis responsabilidades dentro de Ricordi Americana, donde se producía ya un decidido apoyo a esta línea musical argentina, tal como lo había hecho desde su nacimiento en nuestro país en 1924. Desde aquella época Editorial Ricordi eligió al compositor argentino para divulgar sus obras, a la manera de Giovanni Ricordi en Milán, quien prefirió aceptar el desafío que planteaba la joven generación de Verdi y Bellini, entre otros, antes que editar los temas de los ya consagrados.

Los tiempos cambiaron luego en nuestro país, y el gran desarrollo de la educación musical que comenzó hacia 1960 y continúa hoy, llevó a volcar nuestros esfuerzos editoriales especialmente en ese aspecto de la música. Debido a esa preocupación, que desde 1974 está concretada además en el Centro Ricordi de Asesoramiento Musical –CRAM– comienza mi tarea dentro de la casa. El convencimiento (que me fortificaba desde 10 años atrás), de que la música de la segunda mitad de nuestro siglo tiene mucho para ofrecer a la educación, se une así al espíritu ricordiano, siempre deseoso de apoyar las nuevas manifestaciones en los distintos ámbitos musicales, que posean visos de proyección seria.

Mi propuesta a estos compositores, creció y se desdobló en la charla, en el intercambio de ideas, que puso en claro que hablar de la música contemporánea es para un compositor sumamente difícil y a veces hasta arbitrario. Consideraron que **la música contemporánea** como tal, no existe, pues hay **diversos estilos** de música contemporánea. Surgió entonces la idea de invitar a otros compositores para que cada uno expresara su propio pensamiento y sus preocupaciones acerca del fenómeno sonoro actual. Y me gustó, me gustó mucho la idea, porque me pareció honesta, desinteresada, y tan sana que sus resultados deberían ser exactamente así, frescos, espontáneos, verdaderos. E indudablemente esto es lo que persigue en su trasfondo este libro: sencillez, por medio de la expresión natural de aquellos que hacen música sinceramente y manifiestan de la misma manera sus pensamientos.

La "capacidad de asombro", redescubierta por el arte contemporáneo, esa actitud de volver a las fuentes, a las esencias más vitales, a la síntesis para desarticular lo previsto y volver a componer en lo imprevisto, se parece un poco al niño que despojado de la conciencia histórica tiene una capacidad creativa virgen, totamente natural. Así está pensado este volumen, como algo para asombrar a aquél que tiene su espíritu libre, abierto para descubrir personas, ideas, propuestas y para valorar desinteresadamente, sin prejuicios, lo que proponen los demás.

Nuestro músico de hoy, es un ser no representativo de nuestra sociedad. No ha sido incorporado a ella; no tiene un rol activo reconocido fuera de su "habitat" porque la sociedad lo desconoce. Busca su propio espacio junto a los magnéticos arquetipos de profesionales ejecutivos, universitarios de carreras con status, deportistas, figuras del espectáculo, líderes sindicales, plásticos, políticos, escritores y artistas de música popular. Todos ellos, tienen una pequeña o gran repercusión masiva. El compositor de música tonal difícilmente lo logre; y el compositor de música de vanguardia, no existe socialmente, es casi un despropósito a menos que se incorpore al ingobernable juego del aparato comercial, a su lenguaje, a su presión, a su desarrollo del consumo.

¿Pero es éste el único juego por el que debe pasar un compositor de música de vanguardia?

No, quizás lo más duro vaya por el lado de la credibilidad de su obra, que no se puede ver ni palpar ni comparar ni poseer.

Un libro, una pintura, una escultura, una ópera, son materiales ya aceptados, "consumidos" por nuestra condicionada formación cultural. Una composición sonora que expresa en abstracto, y en forma intangible, la angustia del presente que desencadenará el mañana, es difícil de aceptar a menos que nos despojemos del pasado como atadura para incorporarlo como cimiento del presente.

Así, por otras vías más acomodaticias a nuestros miedos, al placer de lo seguro, al estancamiento, y por qué no, al goce de lo conocido, aceptamos "lo nuevo" como "novedad" simplemente, como aquello que nos atrae temporariamente, pero que en realidad, no nos renueva.

Se desencadenan dos vertientes: una es la de aquellos que ansiosos por "conocer" lo nuevo, se entregan intuitivamente a las expresiones más epidérmicas, más superficiales. Con una actitud "snob" no las conocen, en suma sólo las sienten y por lo tanto disfrutan de ellas parcialmente. La otra vertiente es la de aquellos que niegan lo nuevo por una cuestión de principios asumiendo una actitud enjuiciadora, inflexible, que no acepta entrar en un mundo desconocido pues no soportaría el desequilibrio, la movilización interior que descubre un mundo lleno de dudas y de sensaciones no controlables.

Sin embargo, para cualquiera de las dos actitudes, encontrar un camino-guía hacia las estéticas nuevas, puede resultar la llave maestra que abra la puerta de ese mundo del arte sonoro que presentimos, y que quizás una vez aceptado, nos agrade y nos represente realmente.

El libro: presente y futuro

Preparar un libro sobre esta temática teniendo en cuenta las consideraciones anteriores, implica el estudio de las diferentes tendencias en la música de vanguardia, tratando de representarlas mediante los compositores más relevantes de la música en la Argentina. Justamente, decimos música en la Argentina pues tal como lo señalara Rodolfo Arizaga, no existe **una música argentina ni de la Argentina**, sino diversas expresiones que se manifiestan en el territorio nacional.

Estas expresiones tienen su origen o se inspiran, a veces, en el folklore regional, en las técnicas e instrumentos vernáculos o en el lenguaje melódico-armónico de sus discursos populares; otras, están totalmente alejadas de esta referencia, de su influencia e incluso de su mención metafórica.

Agregado a ello, recordemos que de 1950 en adelante, la música en la Argentina ha recorrido las más diversas técnicas y formas de creación, valiéndose de lenguajes tan disímiles como la improvisación, los medios audiovisuales, los instrumentos electrónicos, las obras mixtas, que se distancian a la vez. del sistema dodecafónico y serial, de la grafía simbólica tradicional, del expresionismo, y del teatro musical.

No olvidemos, tampoco, en este sintético panorama, que toda manifestación musical en el país, tal como sucede actualmente en otras partes del mundo, guarda una cercana relación con las otras artes, especialmente la plástica, el teatro, la danza y el cine. La evolución de cualquiera de ellas en distintos sentidos, ofrece un marcado paralelismo con el quehacer musical, por lo que bien vale la pena mencionarlas en esta exposición.

Esta realidad determina otra realidad: una música nueva que ofrece propuestas que tienen que ver con un amplísimo mundo sonoro, producto de la valoración del **ruido** (el grito, una carrera de autos, una estación de trenes, la gota de agua de la canilla, etc.) y del reconocimiento de los sonidos que representan hechos cotidianos (el llanto de un bebé, un temporal, la calesita de la plaza, el murmullo de los rezos en la iglesia, etc.); estos sonidos-ruidos, **objetos sonoros** para el compositor francés Pierre Schaeffer, se "injertan" en el discurso sonoro elaborado, para emerger así de su temporalidad.

De hecho lo estrictamente musical, sus facturas, sus formas e instrumentos siguen constituyendo la materia con la que se expresan estas manifestaciones extramusicales, para convertirlas, como dijimos, en un resultado sonoro **musical**; la "intencionalidad" del acto –como lo explica el compositor y pedagogo canadiense Murray Schafer– convierte el ruido en sonido.

Este aspecto quizás constituya una de las raíces de las nuevas propuestas sonoras, pues a partir de un campo lo suficientemente libre, con un espectro de variedad en la elección de los materiales suficientemente amplio, permite el nacimiento de una obra que, nutrida en lo temporal cotidiano, se desplaza al plano musical, asegurando así su permanencia como **obra artística**.

De ahí el nombre de esta obra.

"NUEVAS PROPUESTAS SONORAS" alude también al hecho que convierte al compositor en un creador polifacético, especialmente aquél que se mueve en la vanguardia experimental, resultando un poco limitativa su denominación de compositor (es una apreciación muy personal). La criatura que resulta de una obra contemporánea es muchas veces una muestra de varias expresiones artísticas tales como el teatro, la literatura, la mímica, la danza, etc.; incluso el autor es a veces, intérprete o, a la inversa, guía al intérprete y hasta a los auditores para que "completen" con él la obra (música aleatoria). El término **creador** resulta así más amplio, más justo, para este artista de hoy.

Según la personalidad del creador, su manera de trabajar, su formación profesional y su necesidad de expresión, cada producción sonora utilizará los diferentes aspectos que hemos esbozado en esta parte de nuestro análisis. Esto obliga al auditor, al intérprete o al estudiante a conocer aunque sea mínimamente las características de la elaboración de una obra contemporánea, para lo cual debe documentarse.

Este fue el punto más difícil en la coordinación de este libro: qué tendencias debíamos elegir y dentro de ellas las figuras representativas a seleccionar; y la duda de si a esas figuras les interesaría explicar su obra.

Partimos entonces de aquellas tendencias que surgieron y se afianzaron permaneciendo hasta hoy, después de la Segunda Guerra Mundial, y que si bien sufrieron las influencias culturales europeas –no olvidemos que desde siempre, en nuestra historia, el músico se forma o perfecciona en Europa– gestaron expresiones personales determinadas por su entorno socio-cultural sudamericano.

La **música atonal**, la **música electroacústica** y la **música experimental**, tienen una realidad que nos desafía a reconocerlas, a descubrirlas en nuestro medio ambiente sacudido por ellas, aunque no estén aceptadas aún por nuestro **oír-consciente**, que muy bien se cuida de que lo sorprendan con aquello que no tiene referencia histórica.

Era necesario reunir nombres de artistas con una trayectoria ya amplia, justamente para que se hicieran cargo, cada uno, de un capítulo donde pudieran ofrecer su pensamiento general, producto de sus vivencias; había que pensar en personalidades muy definidas y que se interesaran por desarrollar un trabajo escrito; pero había también que pensar en los puntos de vista del musicólogo, del crítico y del docente para que se brindara una muestra elaborada, tratada desde distintos ángulos pero integrada a través de conceptos claros para el lector.

En este orden de cosas, nos encontramos con las figuras de **Pompeyo Camps y Rodolfo Arizaga**, quienes abordando el terreno de la música atonal en gran parte de sus obras, son a la vez, periodistas y musicólogos. Una singular formación determina en ellos estas facetas que los convierten, incluso, en exponentes muy disímiles sea como compositores o como analistas de la evolución musical; por estas razones es que consideramos muy valiosos sus aportes.

Mariano Etkin, más joven, también se expresa cómodamente en el atonalismo, pero no desdeña la producción electrónica, y posee una magnífica vocación paralela, que es la docencia, en cuyo ejercicio ha llegado a ocupar cargos relevantes. Su referencia constante a los llamados étnicos, no ya de manera folklórica, sino en presencia conceptual, denota la adopción de una posición de búsqueda de las raíces, la que ha desarrollado de manera constante en sus trabajos literarios y en la docencia.

En el campo de la **música electrónica**, el panorama fue complejo, puesto que tenemos una gran producción, que alcanzó su mayor esplendor entre 1960 y 1970 y que lamentablemente está en la actualidad algo cercenada, dada la situación de extrema urgencia económica en que se encuentra el país. En esta especialidad, Francisco Kropfl, como pionero de la música electroacústica en la Argentina y creador del primer laboratorio de música electrónica en la Facultad de Arquitectura (1958), debía, sin lugar a dudas, ser invitado. Lo mismo sucedió con José Maranzano, quien con el anterior, desarrolló el CICMAT (Centro de Investigación en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología) y fue director del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, en el cual se instaló el mayor laboratorio de sonido del país y del resto de América. Por sus trayectorias y a fin de desarrollar en forma amplia el panorama de la música electroacústica –junto a los dos grandes continuadores que son Serra y Filippi, con quienes nació este libro– quisimos contar con sus aportes. No pudo ser, a pesar de su voluntad y sus esfuerzos. Las obligaciones profesionales no les permitieron llegar a tiempo para esta entrega. Quedarán como una promesa para un próximo volumen; no podíamos dejar de mencionarlos para tranquilidad de los conocedores y en honor a la justicia histórica.

Luis María Serra constituye una realidad en este lenguaje musical de carácter activo, dinámico y de gran proyección. Su obra no es sólo electrónica pues se recuerdan sus trabajos corales como ejemplos de gran elaboración y de un cuerpo sonoro que trabaja profundamente en la sensibilidad y en la religiosidad. También sus experiencias audiovisuales lo llevaron al terreno de la música de aplicación, especialmente para el cine;

pero, evidentemente la música electroacústica marca el eje de su obra, a través de la cual vuelca su pensamiento completo y se erige como una de las grandes figuras en esta estética.

Lionel Filippi, quien se formó paralelamente con Serra, compartió una de las épocas más prolíficas en la carrera de ambos cuando promovieron la música electroacústica a través de la organización de conciertos, experiencias en el laboratorio de sonido, grabaciones experimentales y las puestas de obras mixtas. Su experiencia musical la ha desarrollado especialmente en el exterior, desde donde es invitado constantemente a laboratorios de música para componer obras electrónicas.

Por último, las **tendencias experimentales** en nuestro país manifiestan con claridad nuestra caracterología individualista. Es aquí donde realmente cada creador se constituye en sí mismo en un estilo, que difícilmente tenga continuadores. Pensamos en la música concreta, en la improvisación, el teatro musical, el humor, el collage, la música aleatoria.

Gerardo Gandini, singular compositor, deslumbrante intérprete y excelente docente, discípulo de Alberto Ginastera y continuador de la imagen carismática que desarrolló este gran argentino, será otra de las deudas —él tampoco pudo preparar su trabajo a tiempo— que contraemos para la segunda parte de esta exposición sobre el arte musical contemporáneo en la Argentina.

La figura polifacética de **Roque de Pedro,** se erige como un magnífico ejemplo del hombre que hace "música en la calle", entre la gente, con la gente, y que considera la experiencia sonora antes que nada como una experiencia humana. Tuve la suerte de conocerlo como alumna en la cátedra de armonía tradicional en el Conservatorio Municipal "Manuel de Falla", oportunidad en que la materia se dimensionó como medio para aprender a hacer música y no se estancó en la enseñanza lapidaria de las fórmulas. Siendo un magnífico creador de música tonal, su fibra creativa recorre casi todos los ámbitos; compositor prolífico, su pasión por lo teatral, su naturaleza para lo insólito, y la búsqueda en los timbres primitivos orientales y americanos, hacen de su producción un caleidoscopio difícil de aprisionar en una valoración unilateral. Representa, sin duda alguna, la tendencia de la música aleatoria y la música informal en la Argentina, y es este aspecto el que desarrolla en su capítulo.

Para cerrar esta primera aproximación a las nuevas propuestas sonoras y con el objeto de acercar a nuestro lector una visión rápida y objetiva de la problemática en la que se hallan situadas, solicitamos también al crítico **Napoleón Cabrera** su colaboración. Años de proximidad con los artistas noveles, de seguir la evolución de los movimientos renovadores, y de apoyar incondicionalmente sus búsquedas, le confieren a Cabrera una solvencia que enriquece esta muestra del fenómeno musical que nos preocupa.

Sabemos que muchos creadores quedan en el camino; conocemos el peligro que constituye presentar un tramo del mismo, y no seguirlo en su totalidad. Pero una muestra literaria se ve obligada indefectiblemente a la limitación. Aspiramos continuarla y ofrecer al aficionado entusiasta el pensamiento de otros críticos, otros creadores, intérpretes y docentes, hombres y mujeres que entienden que la música contemporánea es su medio de expresión y una realidad que no excluye otra música, sino que evoluciona y emana de ella; y que, parafraseando a Gandini, "*es la misma que la anterior, pero ahora*".

A quiénes nos dirigimos

Nos queda una incógnita por aclarar: a quiénes van dirigidos estos capítulos, con **qué** público dialogar y cómo contarles naturalmente cada temática elegida.

Hay, sí, una intención de dedicarnos en especial, a determinados núcleos de lectores cuyas necesidades conocemos a través de nuestro contacto directo con ellos en el Centro Ricordi de Asesoramiento Musical.

Pensamos, fundamentalmente, en el estudiante, en el adolescente que está terminando el ciclo secundario, y también en el universitario que abordará una carrera estética; incluso en aquél que si bien actúa en otras disciplinas culturales, se interesa por las manifestaciones musicales del momento.

Pensamos también en los maestros de música del ciclo secundario, que deben cumplir con un programa oficial que incluye ambiciosos temas de música contemporánea y no poseen una preparación previa para enseñarlos.

Pensamos en los estudiantes de música, futuros intérpretes y compositores que ya han tomado contacto con estos movimientos musicales, pero que no han tenido oportunidades de conocer de cerca sus características.

Pensamos en los seguidores de la música popular contemporánea, músicos intuitivos que desarrollando con toda vitalidad sus potencialidades, carecen, sin embargo, de una formación básica y se sienten atraídos por las expresiones de elaboración superior de la música de vanguardia.

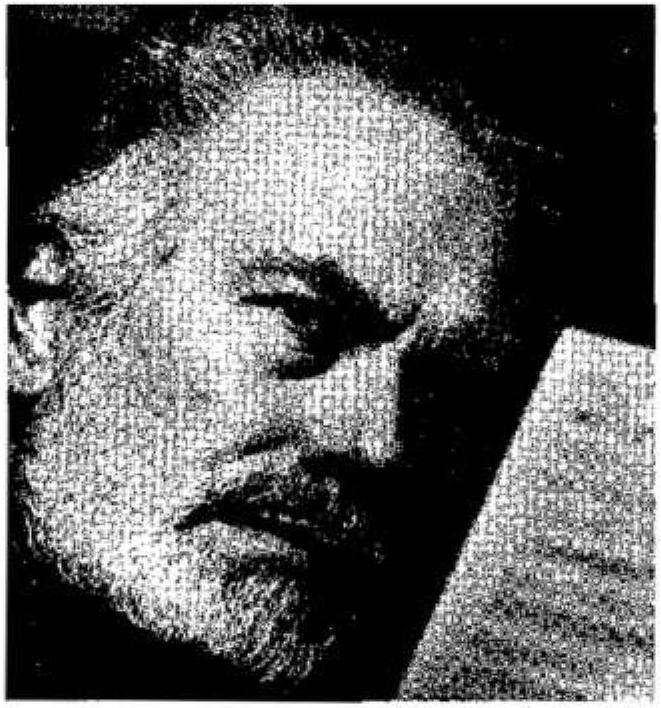
Pensamos, en definitiva, en aquel amante de la música, dueño de una sensibilidad receptiva, que recorre los vericuetos de la inteligencia sin prejuicios culturales y se impregna de lo actual para comprender más amplia y profundamente el pasado.

A todos estos eventuales destinatarios vaya lo mejor de nuestro esfuerzo. Y a los creadores que volcaron sus palabras en estas páginas, el agradecimiento infinito, en lo personal, y de Ricordi Americana, en su aspiración de editorial comprometida con los que eligen el sendero por señalar.

2

Un despertar a la modernidad musical

Pompeyo Camps



Compositor y crítico musical nacido el 27 de octubre de 1924 en Paraná (Argentina) donde realizó sus primeros estudios de bandoneón y piano. Compuso sus primeras obras en forma autodidáctica. Al establecerse en Buenos Aires en 1947 comenzó su formación con Jaime Pahissa, compositor y musicólogo catalán con el que, hasta 1951, inclusive, estudió todas las disciplinas de la composición y el "sistema intertonal" o de la disonancia pura que Pahissa ideara antes de 1926.

En 1959 dirigió el estreno y sucesivas representaciones de *"La pendiente"*, drama musical de estilo expresionista que compusiera sobre libreto propio.

En 1962 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires premió su "Romance de la Ciudad de San Juan de la Frontera", y en 1967 su "Sinfonía para un poeta".

Después de 1964 su línea compositiva giró hacia el "serialismo", siendo su primera composición serial "La Saca", premiada por el Fondo Nacional de las Artes.

Sus obras sinfónicas han sido ejecutadas por las más importantes orquestas argentinas bajo la dirección de Bandini, Zorzi, Fuchs, Bour, Paridis, Fontenla, Alonso, Calderón, Blech, etcétera.

Ha realizado también una prolífera labor periodística. Colaboró en las radios Nacional, Municipal, Splendid, en canales de televisión y en distintos diarios de Buenos Aires.

Fue miembro de la Asociación de Críticos Musicales, de la Unión de Compositores y de la Asociación de Jóvenes Compositores.

En 1968 fue contratado como asesor técnico de la Orquesta Sinfónica Nacional en reemplazo de Ferruccio Calusio y ha sido jurado en concursos de composición e interpretación.

En 1973 realizó una gira profesional por los Estados Unidos de América invitado por el Departamento de Estado.

Educación de la Nación (Argentina) por su obra "Plataformas de fanfarria para Orquesta". Como escritor ha publicado "Reportaje a la guitarra, con Irma Costanzo" y "Comprensión y goce de la música".

Ha realizado giras profesionales, siendo invitado, en 1978, por el Ministerio de Cultura de la URSS, para integrar el Jurado del VI Concurso Internacional "Chaikovski", de Moscú, constituyéndose en primer vicepresidente del Jurado de Canto, e intervino también como jurado en la séptima edición del mismo certamen, celebrado en 1982.

En el mismo año, el Municipio de La Plata premió su cantata "Homenaje a la Ciudad de La Plata", en el concurso nacional realizado en celebración del Centenario de la Fundación de dicha capital provincial.

OBRAS PRINCIPALES

Op. 35 "La pendiente". Opera en un acto, libreto del compositor, 1959.

Op. 57 "Después de mañana". Ballet con libreto del compositor, sobre sus Danzas para Percusión, 1966.

Op. 49 "Romance de la ciudad de San Juan de la Frontera". Para contralto, coro mixto y orquesta, poema de Juan Conte-Grand. Tercer premio Municipalidad de Buenos Aires, 1962.

Op. 58 "Sinfonía para un poeta". Primer Premio Municipalidad de Buenos Aires. Para orquesta, 1967.

Op. 59 b "8 Plataformas de fanfarria". Para metal y orquesta. Primer Premio Regional Secretaría de Estado de Cultura. 1971/74.

Op. 75 "Greenwich 58 Oeste". Para orquesta. Encargo de la Municipalidad de Buenos Aires para los festejos del Cuarto Centenario de la Fundación de la ciudad, 1979.

Op. 68 Cuarteto Nº 2, "Ciudad sin tregua". Conjunto de Cámara, 1974. Encargo del Cuarteto de la Universidad Nacional de La Plata.

Op. 50 "De puerta en puerta". Para canto y piano, 1962. Ciclo de canciones, poemas de Javier Villafañe.

Op. 56 "La saca". Para canto y piano, 1965. Ciclo de canciones, premio edición del Fondo Nacional de las Artes, poemas de Luis A. Quesada.

Op. 53 "Blues para una muchacha muerta". Poema de César Pelazza. Para canto y pequeño conjunto, 1963.

Op. 63 "Sangre, sombra y luz". Poemas de L. A. Quesada, R. Alberti, M. Ana y López Pacheco. Para canto y pequeño conjunto, 1971.

Op. 25 "Sonata en un movimiento con tema único, 'Ulises' ". Para piano, 1954.

Op. 73 "Rapsodia para viola". Para viola sola, 1977.

Es sabido que el proceso histórico de la música se aceleró vertiginosamente en lo que va del siglo XX. Obviamente, la Humanidad carece aún de la suficiente perspectiva para justipreciar con un mínimo de certeza estas múltiples transformaciones. Incluso es todavía riesgoso determinar, con absoluta conciencia filosófica, si estas transformaciones, si el hallazgo de caminos y procedimientos, si la configuración de ideales desconocidos en el pasado son, en realidad, un signo de evolución, una mejora sustancial, un real avance.

Personalmente, creo que las revoluciones de la música del siglo XX (ya que no se puede hablar de una sola, debido a la intrincada maraña de tendencias coexistentes) marcan un progreso, con sus ineludibles marchas y contramarchas. En esa convicción me alienta la certidumbre de que la especie humana jamás ha dejado de evolucionar, y ese infinito tránsito hacia una perfección, sin duda inalcanzable, se manifiesta en sus acciones y pensamientos en un mundo en que la música –la creación musical– es una de sus formas de expresión.

También el individuo de hoy, con vocación o mera sensibilidad musical, ha despertado a la música de forma diferente a como lo hicieron sus predecesores. Porque en el mundo de los sonidos del siglo XX, algo –o mucho– se trastocado, y al encabezar esta serie de artículos, de alguna manera sintetizaré qué es lo que revolucionó la música de nuestra época, cuáles eran las características del antiguo o tradicional estado de cosas, qué es lo que se derrumbó (si es que algo se ha destruido) y qué, eventualmente, se construyó.

No podría separar de esta referencia al hombre-compositor. Está visto que estamos no sólo ante un abanico de tendencias, sino también de diferentes actitudes personales. Por eso, y por tratarse del caso que mejor creo conocer, extractaré mi experiencia indiviual desde el momento –era, entonces, un adolescente– en que sentí la necesidad de organizar sonidos, es decir, de componer música, y advertí que el lenguaje tradicional que me subyugaba (y que me sigue subyugando) no encajaba en mis anhelos de expresión.

La música que me había acompañado en la niñez, no era precisamente moderna: viejos discos de pasta grabados por Enrico Caruso, Pablo Casals, Jascha Heifetz, alguna obertura de Franz von Suppé, y las retretas de la Banda de la Policía, en Paraná, mi ciudad natal. El receptor de radio también me trajo a Richard Wagner –entendía la marcha de *Tannhäuser* e infructuosamente trataba de comprender *Parsifal*– , y, además, el primer Arnold Schönberg: *Noche transfigurada* me produjo la sensación de un grandioso recogimiento.

Paradójicamente, en la Escuela Industrial de la Nación, donde había sido inscripto por aquello de que "hay que aprender algo de provecho", tuve los primeros contactos con la música del siglo XX. Allí dictaba cátedra mi hermano. Especie de factótum del

establecimiento, había construido un equipo amplificador, y durante los recreos, además de música de fácil acceso (selección de *La princesa de las csardas, Invitación a la danza,* Marcha triunfal de *Aída*), propalaba música de Igor Stravinski, Claude Achille Debussy y Maurice Ravel. La suite de *El pájaro de fuego* y *Nubes, Fiestas y Sirenas* seguían resultándome más admisibles que *Parsifal*. En realidad, me fascinaban. Por intermedio del film *Fantasia* tuve el descubrimiento de *La consagración de la primavera*. Me confirmó la cándida sospecha de que algo había cambiado en el mundo de la música y adopté una nueva –diría "inquisidora"– manera de escuchar.

A los once años había empezado a estudiar el bandoneón, y llevaba una precoz actividad de tanguero. A los 17, pude iniciar el estudio del piano, pero a los 18 lo interrumpí para pasar unos nueve meses en la ciudad de Rosario. Aproveché esa especie de destierro para leer la totalidad de la literatura musical conservada en la biblioteca pública: entre otros libros, los de Hugo Riemann, el tratado de instrumentación de Héctor Berlioz, los ensayos de Felipe Pedrell y varios folletos de Jaime Pahissa que me mostraron el camino histórico de la modernidad musical. Este fue mi despertar consciente, reflexivo, a la música del siglo XX, que acaso no guarda una diferencia esencial con el de otros músicos de mi época.

Fue entonces cuando comencé a soñar con la nebulosa posibilidad de estudiar composición con Pahissa, quien luego de haber sido rector de la vida musical barcelonesa, se había radicado en Buenos Aires en 1937, a causa de la Guerra Civil Española.

De regreso a Paraná, avancé en mis estudios de piano. Además de algunos tratados de armonía, que realmente no sirven para formar la base de un compositor, tenía un guía informal en don Elías Zaralegui, un organista vasco de la Catedral de Paraná, quien, caso curioso, había estudiado armonía (al viejo estilo, con las cuatro claves) por correspondencia a través de un instituto estadounidense.

En 1946 –próximo a los 22 años– edité, lógicamente, con dinero paterno, mi Opus 1: tres piezas para piano, en una de las cuales ensayaba la bitonalidad, con dos armaduras diferentes, el pentagrama superior con siete bemoles, y el inferior, con dos sostenidos. Jamás había leído una pieza escrita de esa manera.

Envié ejemplares de la edición a varios maestros de Buenos Aires. Todos me respondieron con cartas o tarjetas elogiosas. El único que, además de reconocer que yo tenía "instinto" musical, determinó que me era absolutamente necesario "estudiar todas las ramas de la composición", fue Jaime Pahissa. Por lo tanto, "él será mi maestro", me propuse.

No me referiré a detalles de índole familiar y privada que matizaron mi radicación en Buenos Aires. Lo importante es que, desde 1947, fui discípulo de Pahissa. Con él estudié armonía, contrapunto –obviamente, fuga–, formas y orquestación. Me convertí en su alumno dilecto. Mi maestro aceptaba trabajos de transcripción, armonización e instrumentación sabiendo que él no los haría: los realizaba yo a cambio de lecciones. De tal modo, Mary –mi futura esposa– no debía costearme los estudios, y yo tenía la fortuna de practicar sobre un terreno profesional.

Cuando concluí mi formación clásica, le pedí a Pahissa que me enseñara su "sistema intertonal" o de la "disonancia pura" (ver Jaime Pahissa, *Los grandes problemas de la música*, Capítulo IX, Ed. Ricordi Americana, 1954), que él había inventado –utilizaba la misma expresión de Schönberg al referirse a su "sistema de los doce sonidos"– en Barcelona hacia 1926. Por entonces aún no lo había esquematizado en forma pedagógica, y jamás lo utilizaría fuera del género sinfónico.

Pahissa no admitía una ruptura caprichosa con el pasado, sino que proponía una continuidad histórica acelerada. Observaba que, en su amplia línea, la música había partido

de la armonía consonante surgida de la resonancia natural de los cuerpos; que la armonía tradicional, consonante, no es más que el subrayado acústico de determinados sonidos de la melodía o de los acordes en ella subyacentes; y que, a través de la historia, todo lo que se había hecho coincidía con un paulatino avance hacia la aceptación de la disonancia.

En consecuencia, si el futuro de la música estaba irreversiblemente, en la disonancia, no había por qué demorar la llegada. El acorde consonante lo predetermina la naturaleza, y así lo demuestra la física. En adelante, el acorde lo concebiría el hombre, intelectualmente, y sería disonante.

Pahissa escalonó –codificó–, como jamás se había hecho, los diversos grados de disonancia. Este devoto de Johann Sebastián Bach, y a la vez apasionado wagneriano, revirtió el orden tradicional. La disonancia no resolvería en la consonancia. Por el contrario, las "disonancias menos duras" resolverían en las "disonancias más duras". Los sonidos que eventualmente produjeran intervalos consonantes, serían sólo admitidos en calidad de notas de paso, apoyaturas, anticipaciones, retardos o notas pedales. El "acorde perfecto disonante" (grupo de tres sonidos a intervalos de **tercera menor** o el acorde de **cuarta justa, cuarta aumentada y séptima mayor**, entre algunas otras posibilidades) sería el núcleo armónico de la composición, su principio y su final.

Este compositor, director de orquesta y musicólogo catalán, con un diploma de arquitecto que jamás utilizó, que a modo de entretenimiento se planteaba y resolvía problemas de altas matemáticas, y que en Barcelona había conversado muchas veces con Arnold Schönberg, rechazaba el dodecafonismo de su ilustre interlocutor. Lo encontraba antiestético, demasiado numérico, y en cambio, buscaba la atracción natural entre los sonidos. En el intertonalismo, cada línea de la polifonía debe seguir un curso melódico, de carácter modulatorio: cada voz por su camino, pero formando disonancias. De ahí lo de "intertonal" y lo de "disonancia pura".

Me ejercité en el sistema, y con esa técnica escribí canciones que estrenó mi mujer, también la *Sonata para piano en un movimiento con tema único* (1954), mi primer cuarteto (1957, también en un movimiento y con un solo tema, cuya imagen original sólo aparece en la coda), la *Balada de la cárcel de Reading* (1956/64, orquesta y coro masculino recitante), y traté de aplicarla en el estilo nacionalista urbano –porteño– en la ópera *La pendiente* (1959), *Homenaje a Roberto Arlt* (1958, orquesta), *Fantasía para cuerda* (1961), y *Viñetas porteñas* (1960, orquesta).

A comienzos de la década del 50 tuve noticias de la música concreta. Leí *À la recherche d' une musique concrète* de Pierre Schaeffer (Editions du Seuil, 1952).

En 1953, encontrándome en Paraná, durante varias semanas tuve en mis manos un primitivo grabador de alambre. Se lo habían llevado a mi hermano para que lo reparara, y pude jugar con ese aparato cuyo hilo de acero –en vez de cinta de acetato, como los actuales– se enredaba con demoníaca perversidad. Eso estaba muy lejos de ser apropiado para realizar un ensayo de música concreta. Pero, de todos modos, lo intenté, indudablemente, de manera infantil. Tracé un plan de ruidos diversos (papeles estrujados, agua vertida en un recipiente, entrechocar de objetos, zumbido de un ventilador, etcétera), y lo grabé como pude. No fue más que un entretenimiento, y el resultado sonoro no pasó de lo grotesco. Pero, a pesar de tanta precariedad, comprendí de una ojeada el alcance de la experiencia de Schaeffer: había nacido, en la historia del arte, un nuevo concepto de la música. Creo que si en ese momento hubiera dispuesto de un adecuado laboratorio, me habría volcado a la música concreta para continuar con la electrónica. Retomaré el tema en los párrafos finales de esta reseña.

Continué trabajando en el intertonalismo hasta 1964. Introduje en el sistema algunos recursos no previstos –o no admitidos– por Pahissa. Sustituí líneas contrapuntísticas

por sucesiones de acordes consonantes, que no obstante, producen una disonancia general al enfrentarse con los demás planos simultáneos; partí de la antigua base del "bajo figurado" para reemplazar un sonido pedal por una "frase pedal"; y reforcé algunos pasajes con quintas y octavas paralelas sabiendo que esos sonidos se encontraban implícitos en las voces como armónicos o resonancias naturales. Sin saberlo, en esos puntos coincidí con lo que, hacía varios años, ya utilizaba Olivier Messiaen.

Más adelante advertí que en Buenos Aires se estaba practicando la música de vanguardia de acuerdo a la última moda dictada por Europa. A pesar de que el dodecafonismo ya era una antigualla, en la Argentina, para ciertos círculos, el compositor que no hubiera sido "serialista" era un retrógrado, indigno, siquiera, de ser tenido en cuenta, y de allí no había que parar hasta, por lo menos, la aleatoriedad y la música experimental.

Por aquel entonces, mis obras –todas intertonales– ya gozaban de un favor, por cierto poco frecuente, en el consumo de música argentina. Sin embargo, decidí "ponerme a la par", pero sin transgredir mis normas de conducta. Por ejemplo, siempre he rechazado la experimentación pública; las experiencias musicales las hago en privado: selecciono lo positivo, y lo vuelco en el producto que pienso entregar al público. También en la música, al igual que en cualquier otra disciplina, siempre me resistí a utilizar neologismos inútiles: nuevos nombres para las cosas viejas, creados, sin duda, por quienes jamás adquirieron una profunda formación clásica, los eternos inventores de la pólvora.

Desde luego que practiqué el dodecafonismo a modo de ejercicio. Pero ninguna de mis obras es dodecafónica. A partir de *La saca* (1964, canto y piano, premio-edición del Fondo Nacional de las Artes, publicación de la Editorial Argentina de Música, EAM), algunas de mis composiciones son seriales, pero no dodecafónicas. *La saca* surge de una serie de ocho sonidos, e incluye cánones rítmicos serializados, a los que se somete ese espectro sonoro generador.

Durante un tiempo me atrajo el neoexpresionismo. Quemé esa etapa en unas pocas obras, entre ellas, la *Sinfonía para un poeta* (1967), que me valió un laborioso premio Categoría "A", de la Municipalidad de Buenos Aires: se produjo empate, y las crónicas del estreno (Orquesta Sinfónica Nacional dirigida por Enrique Mariani), todas favorables, decidieron el fallo supremo. Utilicé clusters por semitonos, duraciones cronométricas, estructuras de funcionalidad semialeatoria, recurrí al empleo no ortodoxo de los instrumentos de la orquesta. Algunos de estos elementos también figuran en *Sangre, sombra y luz* (1971, canto y conjunto de cámara), en *Emancipaciones* (1972, órgano), *Los alertas* (1975, coro a *cappella*, entonación aleatoria) y *Plataformas de fanfarria* (1968/70, versión definitiva de orquesta), Premio Regional de la Secretaría de Estado de Cultura (el Premio Nacional fue declarado desierto a pesar de que mi obra no tuvo competidoras en las otras regiones.) Luego abandoné esa tendencia, creo que definitivamente.

Mi *Cuarteto N° 2* (*"Ciudad sin tregua"*, 1974), deriva de tres intervalos descendentes –segunda menor, segunda mayor, tercera menor– que a su vez determinan, por equivalencia de unidades de altura y duración, una célula rítmica generadora. Allí, al igual que en otras obras, apliqué un sistema que tal vez me pertenece, la "multiplicación interválica": 2a. menor por 2 = 2a. mayor; por 3 = 2a. aumentada o 3a. menor, y así sucesivamente. De tal modo, la célula generadora, en sus diversas posiciones (básica, retrógrado, inversión retrógrado de la inversión) puede evolucionar y expandirse hasta intervalos insospechados sin perder la esencia de su línea original.

Entiendo que este procedimiento –el de la multiplicación interválica– salva a la serialización de la encerrona en la que, inevitablemente, sucumbió al igual que el dodecafonismo. Al ser expandidos aritméticamente los intervalos de una célula melódica, ésta con-

serva su diseño inicial, aunque sus contornos aparecen proporcionalmente deformados, con rasgos exagerados como en una exaltación de la realidad. Por otra parte, permite manejar con mayor plasticidad las ideas, incluido el color armónico, una conquista de la armonía romántica e impresionista que se había perdido con el dodecafonismo y la serialización en sus formas ortodoxas.

Ya, por aquel entonces, había dejado de importarme el "estar a la par". Todo aquello que pude considerar genuinamente musical había pasado por mis manos.

De Igor Stravinski recogí una lección que conceptúo trascendente: cada obra debe ser enfocada como un ser viviente único en su especie, con biología propia e intransferible, con una forma y un sistema fundidos en el contenido de la composición. Este principio me liberó de limitaciones y prejuicios, de los clisés de las escuelas o tendencias.

Sea cual fuera el destino de la obra musical, es obvio que tiene que pasar por el oído del espectador, y por lo tanto, debe nacer de una imagen auditiva.

Cuando me dispongo a componer, lo primero que elijo es la sonoridad, y luego invento o selecciono el sistema más conveniente para el caso, y trabajo sin transgredir sus leyes implícitas. La supuesta libertad de la anarquía me inhibiría. No concibo la creación sin esfuerzo: **"Jamás escriba una sola nota sin presión interior"**, me aconsejaba Pahissa. En cambio, el rigor de una técnica me alienta y fortifica.

No creo que la libertad consista en un viaje sin brújula, sino en la facultad de poder elegir o inventar el derrotero, es decir, el lenguaje y su propia sintaxis. Tal vez en esto resida el principal –y para algunos, oculto– progreso de la música del siglo XX: la libre elección y codificación del método a seguir. No en la engañosa liberalidad de una creación sólo intuitiva, que desfallece inmediatamente después del más mínimo destello de talento y que produce obras incoherentes, asfixiadas por la carencia de un método sólido.

Veamos lo que históricamente modificó la música del siglo XX.

Desde por lo menos Jean Philippe Rameau (1683-1764) hasta el posromanticismo, la música europea utilizó, virtualmente, un solo sistema, el de la tonalidad. El primer resquebrajamiento se produjo con el famoso acorde "atonal" del segundo compás del Preludio de *Tristán e Isolda* (1865) de Richard Wagner. Antes de finalizar el siglo XIX, Claude Achille Debussy ya había iniciado el período convencionalmente entendido como el de la "música moderna". Prácticamente, Debussy no escribió ningún acorde nuevo. Su revolución –en cierta medida respaldada por el *Boris Godunov* (1874) de Modesto Mussorgski– consistió en hallar un nuevo ordenamiento del viejo material, rescate de subyacentes maneras de polarización tonal, sin desconocer la eventual vigenci de los "modos" arcaicos, e incluso la de las escalas orientales.

Arnold Schönberg dio un nuevo paso por conducto de la atonalidad. Prescindía de ese término, que fue acuñado despectivamente por un crítico: le disgustaba, pero nadie halló otro mejor. Sólo él, con su formidable técnica, con su afilado poder de deducción, podía producir obras geniales como *Pierrot lunaire* (1912) con procedimientos que en otras manos habrían resultado un puro desatino. Había destruido el sentido de la tonalidad, pero en última instancia procedía a la manera de un clásico o un romántico, ya que respetaba tradicionales leyes de la música. Pedagogo trascendente, debió codificar sus ideas, e inventó el sistema de los doce sonidos, que centenares de compositores pudieron aprender y aplicar no importa con qué resultados.

Dejo de lado las experiencias microtonales porque son impracticables a causa de la inexistencia de instrumentos capaces de convertirlas en realidad audible.

Vendrían luego, la superación del dodecafonismo por el serialismo integral, y la superación de esta tendencia por actitudes complementarias, como la aleatoriedad y la experimentación en nombre de la experimentación misma en sus infinitas posibilidades.

Lo que hasta ese momento, o por esos conductos, no había variado, era la manera de escuchar música. La actitud del espectador sólo había sido sacudida, desafiada, pero no modificada.

La nueva historia había comenzado poco después de la radio, cuando el ingeniero ruso Lev Theremin (1896) inventó el instrumento que lleva su nombre. El ejecutante acercaba o alejaba una mano de la antena: a menor distancia, sonidos más agudos, y viceversa.

En 1930 apareció en Berlín el **trautonio** de Friedrich Trautwein. Dos años antes, en Francia, Maurice Martenot dio a conocer su invento –las **ondas Martenot**–, instrumento electrónico que aún subsiste.

Poco antes de la Primera Guerra Mundial, el pintor italiano Luigi Russolo había valorado el ruido como elemento artístico. Este sería el remoto principio ideológico (no técnico) de la música concreta.

Jorg Mager fundó en Darmstadt (1929) la primera asociación de música electroacústica y publicó un libro sobre el tema.

Estas tendencias comenzaron a evolucionar a partir del perfeccionamiento de la cinta magnetofónica, a mediados de nuestro siglo. La idea de su aprovechamiento como recurso creativo provino de Pierre Schaeffer, ingeniero de la Radio Televisión Francesa. Esteta y filósofo, Schaeffer produjo, luego de la Segunda Guerra Mundial, la *Sinfonía para un hombre solo*, que hoy emociona como un documento más bien patético y nostálgico.

Ante el avance de la música electrónica, se llegó a vaticinar la desaparición del intérprete musical. El nuevo medio sólo admite la creación, no la interpretación: el autor realiza la grabación, y así queda fijada su voluntad.

La eliminación del intérprete fue vinculada a la deshumanización del arte, como si un producto exclusivo del hombre pudiera dejar de reflejar a su creador.

Durante un tiempo, el problema más grave de la música electrónica consistió en que fuera tratada exclusivamente por ingenieros y técnicos, y no por artistas. Cuando irrumpieron Herbert Eimer en Colonia, y Luciano Berio y Bruno Maderna en Milán, se amplió el campo expresivo. Fue a costa de cierta reminiscencia de la música instrumental. En realidad, la influencia fue recíproca: mucha música instrumental comenzó a reflejar el lenguaje no melódico, no tonal, no métrico, arrítmico, de la música electrónica.

Incluso, en alguna medida –éste era el elemento que hasta entonces había faltado–, la música electrónica contribuyó a educar o acostumbrar a muchos oyentes en la apreciación no sensual ni afectiva del hecho sonoro. Apuntaba una nueva manera de escuchar.

Teóricamente, el nuevo sistema tiene mayores posibilidades de difusión masiva que la música instrumental, ya que la cinta puede ser copiada hasta el infinito, y un aparato reproductor reemplaza fácilmente a la difícil movilización y mantenimiento de una orquesta sinfónica o allana la ardua "puesta en dedos" de un solista. Incluso la música electrónica cuenta con un público adepto, aunque no masivo y carente del sector conservador, que es el que mejor reditúa. De todos modos, la música electrónica se ha infiltrado en muchos oídos, e insensiblemente continúa modificando la mentalidad de los oyentes.

A medida que se propalaba la práctica de la música electrónica, los primitivos cultores –Berio, entre ellos– retornaron a los medios instrumentales. Entonces me pregunté si valía la pena emprender ese viaje para retornar tan pronto al punto de partida.

Sin embargo, tal vez me habría sumado al grupo de los compositores electrónicos si no hubiera mediado el factor humano que, como ya he dicho, no puedo separar del estrictamente profesional: la imposibilidad de disponer de mi propio laboratorio, de encerrarme en él a solas para experimentar, trabajar, producir, de igual manera que es-

cribo mis partituras. En lo que se refiere al arte, soy solitario por naturaleza. No concibo la creación artística en equipo, asistido por ingenieros, técnicos o electricistas, con personas que deambulan a mi alrededor, que entran y salen de donde estoy trabajando, que oyen la música que aún no he terminado, que prueban el producto que todavía está en preparación. He recibido amables invitaciones de algún laboratorio electrónico, pero no me decidí a aceptarlas.

Posiblemente llegará el día –tal vez no será para mí– en que la generalidad de los músicos electrónicos podrán disponer de un laboratorio personal en el que podrán ensayar y producir en soledad como siempre lo han hecho los compositores tradicionales con el piano. La moderna tecnología ha reducido enormemente el tamaño de los aparatos, y no ha de estar demasiado lejano el día en que la industria los ponga al alcance de las casi nunca florecientes finanzas del compositor. Entonces, no antes, se habrá redondeado el ciclo de la música electrónica tal como lo imagina quien no separa al hombre del compositor.

A pesar de ser un crítico que ha observado con interés, respeto e intenciones de apoyo a la música electroacústica, continúo escribiendo para instrumentos tradicionales.

Por otra parte, respecto de cierta vanguardia, sospecho que muchas actitudes mesiánicas –esa inocua inmolación por causas que a nadie interesan– no son más que una cortina de humo para ocultar fracasos, frustraciones, incomunicación. Resulta más cómodo mostrarse en calidad de incomprendido que aceptar la propia ineptitud.

Hago música porque me resulta inevitable, y para ello trato de emplear un lenguaje que no desaproveche las más importantes conquistas de nuestro arte: la motricidad de los ritmos, el contorno de la melodía, el color y la fuerza de la armonía, el tratamiento digno de voces e instrumentos, el pensamiento y la sensibilidad contenidos en una forma.

Sé que esto, para algunos, parecerá un retroceso. Pero, ¿en qué consiste el avance en música? ¿En descubrir nuevos procedimientos de escritura, nuevos signos, nuevas motivaciones psicológicas que determinen el orden o el desorden de los sonidos, en inventar nuevas fuentes productoras de sonidos, en producir chispazos imprevistos?

Si es verdad que es posible avanzar, se tiene que tener, por lo menos, la imagen de la meta final. ¿Cuál es la meta a la que, supuestamente, llegará la música, y allí se detendrá?

No creo en las metas definitivas ni en los avances superficiales. Creo en un progreso permanente del arte basado en humanos propósitos de comunicación. En ese sentido, si, podemos progresar.

Por eso, más que en un retroceso, me estoy viendo en una continuidad.

3

Una música para el hombre nuevo

Rodolfo Arizaga



Compositor, periodista, escritor, profesor universitario, nacido en Buenos Aires el 11 de julio de 1926.

Autor de más de 150 obras musicales (óperas, ballets, música sinfónica y de cámara, vocales e instrumentales, música para cine y teatro), publicó además cuatro libros: "Manuel de Falla" (edit. Goyanarte 1961), "Juan José Castro" (ediciones Culturales Argentinas del Ministerio de Cultura y Educación 1963), "Enciclopedia de la Música Argentina" (edición del Fondo Nacional de las Artes, 1971) y "La Música Latinoamericana Hoy" (edición del Consejo Provincial de Difusión Cultural de Tucumán, 1961, en colaboración).

Mereció el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires en 1954 y 1971 (en esta segunda oportunidad se le encomendó la composición de una ópera de cámara que luego fue estrenada en el Centro Cultural General San Martín). En tres oportunidades fue premiado por el Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires, en 1969 por el Fondo Nacional de las Artes (que lo becó a Europa en 1961). En 1965 fue elegido como uno de los Diez Jóvenes Sobresalientes en el certamen de la Cámara Junior y en 1976 la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) le confirió el Gran Premio de Honor por la totalidad de su obra. Posteriormente la Secretaría de Cultura de la Nación le encomendó la composición de una obra sinfónico-coral en homenaje al general don José de San Martín con motivo del bicentenario de su nacimiento, obteniendo además el premio Brígida Frías de López Buchardo.

Sus obras también se han ejecutado, fuera de la Argentina, en numerosos países de Europa.

Fue profesor en la Universidad Nacional de Rosario y en la Universidad del Salvador de Buenos Aires (Argentina).

bién artículos en diversas revistas.

Colaboró en Radio Municipal entre 1962 y 1977. En Radio Nacional tuvo a su cargo la parte musical de "Actualidad Artística" durante 5 años. Fue comentarista radial en emisoras privadas y canales de televisión.

En 1977 dictó cursos en la Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro y en el Museo Nacional de Bellas Artes de la misma ciudad.

Su nombre figura en diccionarios y enciclopedias nacionales y extranjeras.

OBRAS PRINCIPALES

"Cantatas Humanas". Voz grave y viola, 1961.
"Martirio de Santa Olalla". Cantata para mezzo soprano, flauta, clarinete, violín, cello, celesta y clave, 1952.
"Libro de poemas y canciones". Para canto y piano 1954.
"Delires"*. Cantata para soprano, coro femenino y orquesta de cámara, 1957.
"Sonetos de la pena". Para mezzo soprano, flauta, viola y guitarra, 1957.
"Soneto LXXI de Shakespeare". Para barítono y piano, 1957.
"Piezas Epigramáticas". Para piano, 1961.
"Prometeo 45"*. Poema dramático en 1 acto, 1962.
"Concierto para piano y orquesta"*, 1963.
"Música para Cristóbal Colón"*. Para órgano, 1966.
"Endecha". (In memoriam Manuel de Falla). Para guitarra, 1967.
"Cuarteto para cuerdas Nº 1", 1968.
"El ombligo de los limbos, la momia y una encuesta"*. Para recitante, contralto, tenor, voces, órgano y percusión, 1969.
"Cuarteto de cuerdas Nº 2"*, 1969.
"Ciaccona per viola", 1969.
"Hymnus"*. Para orquesta de cuerdas, 1971.
"Paralaxi"*. Espejismo en un tiempo, 1971.
"Cantata para la anunciación y el advenimiento de N. S. Jesucristo, según San Lucas". Para canto y orquesta de cámara, 1972.
"Jornadas de Soledad". Para flauta sola, 1974.
"Tangos Nobles y Sentimentales". Para piano, 1975.
"Pesebre de Yapeyú". Cantata para mezzo soprano, coro de niños, coro femenino y orquesta, 1978.
"Tenebrae". Para violín, cello y órgano, 1982.
"Cantos del amor y la eternidad". Para flauta, clarinete, violín, cello y piano, 1983.

La verdadera obra del hombre es la que va a realizar, no la que ha dejado atrás. Esta afirmación de Ezra Pound me parece válida, coherente, sugestiva. Mucho más, en una época como la que nos ha tocado y nos toca vivir, donde lo nuevo deja de serlo muy pronto; donde las ideas, a veces, envejecen en el tránsito de la mente al papel o a la tela. Una época inestable, casi diría insegura y disconformista. Una época desordenada y ansiosa pero incansable. Tal vez este poeta norteamericano, que no se destacó precisamente por ser un hombre sereno, haya pensado así en pleno vértigo de su misma velocidad.

Si analizamos el desarrollo de la música en el siglo XX observaremos que en las primeras décadas se confunden contradictoriamente dos profundas maneras de pensar y obrar: una que declina y otra que asciende. Son como las aguas de dos ríos que se abrazan sin amarse, por imperio de una realidad no buscada. Hay rechazo; hay convulsión incómoda y desagradable. Los que siguen la tradición no comprenden ni aceptan a los que buscan una nueva y futura tradición, sin saberlo ni proponérselo. Porque las tradiciones no se procuran voluntariamente, se dan. Numerosos factores inciden en todo esto: políticos, sociales, económicos, científicos, técnicos... que mudan la vida y le confieren otros pulsos, nuevos pulsos dirigidos a un hombre nuevo (por un tiempo, nada más). Porque la eternidad podrá ser una aspiración ambiciosa pero no fue creada para nosotros. El tiempo no es cosa nuestra aunque le hayamos tendido la trampa del reloj.

Si pensamos que cuando Einstein formuló su primera Teoría de la Relatividad, en 1905, se estrenó *La viuda alegre* y Strauss compuso *Salomé*, mientras Isadora Duncan bailaba *La Internacional* en Moscú y Ana Pavlova, mucho más recatada, *La muerte del cisne*, se entenderá esto que quiero destacar. Y *La muerte del cisne* se sigue bailando y la rebelde y revolucionaria Isadora pasó a ser un sugestivo argumento cinematográfico por su particular manera de vivir.

Hasta la Segunda Guerra Mundial se dieron estas superposiciones. Era lógico: la curva declinante tenía que declinar totalmente. Pero fue un retraso histórico que complicó el desarrollo del proceso restándole continuidad. Aunque tal vez esta falta de continuidad sea lo novedoso del asunto. Porque permitió, en muy pocos años, verdaderas explosiones aisladas como gritos solitarios en un desierto sin fronteras. Resulta desconcertante advertir que Charles Ives escribió *La pregunta sin respuesta* cuando Enrique Larreta terminaba *La gloria de don Ramiro* y Oscar Strauss estrenaba *El soldado de chocolate*, seis años antes de la Primera Guerra Mundial. Y al año siguiente, en 1909, **Le Figaro** de París daba a conocer un manifiesto futurista, firmado por Marinetti, coincidiendo con el estreno de *El Conde de Luxemburgo* de Lehar, *Les Sylphides* de Fokin y *Erwartung* de Schönberg. No debemos extrañarnos que el superrealismo naciera algunos años después, precisamente cuando Gershwin plasma su *Rapsodia in Blue*,

Schönberg su complejísimo *Quinteto* y muere Puccini con su última ópera, *Turandot*, casi terminada. Si pensamos que dos años antes de todo esto –en 1922– se le otorga el premio Nobel de Literatura a un dramaturgo (don Jacinto Benavente) cuando James Joyce publica su *Ulises*, Rodolfo Valentino filma *Sangre y Arena* y Schlemmer su *Ballet Triádico*, cualquier observador más o menos despistado tiene todo el derecho de suponer que el siglo XX nació loco, rematadamente loco.

Pero no es así. Es que el paso de la revolución industrial a la era atómica se dio en muy poco tiempo y una misma generación asistió a esos cambios vertiginosos muchas veces sin tener la posibilidad de reflexionar. Observando serenamente la realidad, esas incongruencias se hacen comprensibles y surge, a mi juicio, una realidad mayor: el hombre nuevo no tiene por qué ser, precisamente, el hombre que vive en la época actual, sino el que siente y desea el futuro, comprende el presente y acepta y respeta el pasado. La impaciencia ha desubicado a muchos hasta paralizarlos. Porque hoy es posible lo que antes no lo era y se supone que las posibilidades irán en aumento. Cada vez más. Para un gladiador romano su vida era un juego del azar y de la fuerza y nada más. Hoy, nuestros "gladiadores del ring" no necesitan jubilarse porque o los matan o se convierten en accionistas de la banca internacional o en actores de cine. Pueden afirmar su prosperidad hasta llegar a viejos y alternar en la high life aunque no hayan frecuentado mayormente la escuela primaria.

El desequilibrio generacional, la declinación del patriarcado y la tecnocracia son algunos de los varios elementos que contribuyen a que las causas del hombre sean causas comunes, porque los objetivos empiezan a dejar de ser regionales. Y esto conduce a plasmar una nueva sensibilidad por la que el arte del futuro deberá guiarse. En esta etapa del proceso, el hombre nuevo tiene la palabra decisiva. Sin él el cambio no podrá operarse porque todo lo que se haga será efímero como los chisporroteos de una luz de bengala. ***El mundo del arte contemporáneo*** –afirmó Pierre Restany– ***no es más que una gran ilusión, producto de la complicidad mundial de la cultura y del mercado.*** Dos instituciones que aún reglamentan las leyes de juego del arte hasta haber impuesto una producción que roza los bienes de consumo; algo así como una industria más que oferta, en mayor o menor cantidad, lo que pide la demanda.

El arte musical quedó así encajado en las zanjas culturales de Europa con patente de fabricación propia. Y se ignora aún la importancia que tiene la música en Oriente y en Africa. "***En la India*** –le oí decir a Koellreutter– ***no hay conciertos y sin embargo, se hace mucho más música que aquí***". Porque allí la música está en el hombre y con el hombre mismo; no ha llegado a ser un entretenimiento como ocurre en Occidente. Allí la música es un alimento espiritual y no un complicado juego de salón. Si se analiza cualquier historia de la música impresa leeremos que todo se realizó en el Viejo Mundo. Y en general, se sigue ignorando que en América se dieron dos vigorosos protagonistas de la música contemporánea: Charles Ives y Edgar Varèse, uno nacido en los Estados Unidos y el otro norteamericano por elección vocacional.

No creo en los cambios súbitos; los cambios requieren preparación. Hasta la bomba atómica que pulverizó Hiroshima en un segundo exigió su tiempo. Como los frutos de la naturaleza. Por eso el hombre nuevo tendrá que ir haciéndose, a medida que los engorrosos mecanismos del mercado cultural vayan envejeciendo hasta morir esa muerte que presiento sentenciada. Mientras, nos toca a todos vivir esa transición, otra más en lo que va del siglo y que no es crisis para mí, porque no es una enfermedad aunque presente sus síntomas. No estamos enfermos. Sería como suponer que la juventud está enferma porque delira y estalla, se exalta, grita con alegría y desobedece los esquemas que le impusieron. No. No comparto las palabras del general De Gaulle: ***La juventud es una***

enfermedad que se pasa con los años. Pienso lo contrario, pienso en la vejez. Pero atención: para mí la vejez no es edad sino un estado de ánimo y de ubicación.

Arnold Schönberg envió en 1949 un mensaje a los compositores de los Estados Unidos. Expresó:

> ***Uno puede comprender que un joven compositor que se halla en los umbrales de los veinte años sufra la influencia de los compositores diez o quince años mayores que él y cuyo estilo y técnica se hallan ya claramente definidos. Pero después de haber adquirido una cierta habilidad personal, cada uno debe comenzar a producir algo que no haya sido dicho antes.***

Más adelante agregó:

> ***Puede comprenderse que el temor por la vida obligue a un hombre a reverenciar a un tirano, aunque sin embargo han habido hombres que no han vacilado en morir por sus convicciones. Se tolera el temor de Schostakóvich por la presión de ignorantes politicastros. Pero ¿debe tolerarse la vileza moral y mental de la gente que teme la mera tentación del lucro?***

Precisamente Schönberg fue, sin duda, uno de los pocos voceros de esta verdad y de esta duda que tanto ha incidido en el proceso de la música contemporánea. Porque él, un verdadero humanista y un auténtico creador, pudo ceder, como lo hicieron y lo hacen muchos, muchísimos, a la tentación del éxito y a la seducción del dinero. Y no lo hizo. Se convirtió entonces en juez irreprochable, con autoridad más que suficiente para acusar sin apelación posible. Cuántos "ilustres" contertulios de la fama internacional (si fueron entonces o son ahora conscientes), debieron y deberían arrojar sus coronas —al menos simbólicamente— frente al diamante de esta realidad.

Schönberg se cuestiona si es ético responder a la demanda del público y someterse a sus preferencias. Como él no lo hizo y su verdad tardó pero ganó el lugar que le correspondía, no podía comprender cómo músicos de talento probado y de posible genialidad cedieran sus convicciones a los caprichos de la moda. Me pregunto si no hubiera sido mejor que Stravinski abandonara la composición en la década del 30 en vez de inclinarse para reverenciar falsamente al dodecafonismo que jamás su sensibilidad pudo entender. Sibelius fue mucho más honesto: en 1925 tiró la esponja y se alejó del ring.

Las dudas de Schönberg, que no son dudas sino afirmaciones anotadas como interrogantes para no ofender demasiado, son crueles porque estigmatizan la historia musical del siglo XX.

Tal sumisión —se refiere al sometimiento del compositor al público— **¿promueve la cultura artística de la nación? ¿Promueve la moralidad? ¿No es más saludable dar a la nación la alternativa de admirar a sus héroes que aplaudir los fugaces éxitos de un oportunista?**

El antologismo de tantos compositores contemporáneos es alarmante y peligroso. Induce a errores históricos que exigirán tiempo para ser aclarados debidamente y, mientras tanto, el hombre, ya no el público, estará desubicado con el engaño.

No vacilo en afirmar que mucha música escrita en esta época es engañosa, falsa y oportunista. En la Argentina por ejemplo, Juan Carlos Paz fue el primero en zambullirse en la técnica dodecafónica en 1934, diez años después que Schönberg formulara sus rigurosos cánones. Aquí todos navegaban sus recreos musicales en el yacht del posimpresionismo francés con algunos invitados rusos o en desvencijadas chalupas por los

riachos de la ópera italiana. Y así como él se inauguró en estas alquimias sonoras fue el primero en borrarse de la competencia que sobrevino después. *Dedalus*, de 1950, fue su última composición dodecafónica.

Paz murió en 1972, luego de ocho años de silencio, sin haber escrito una sola nota. Mientras, los tripulantes del yacht vieron a través de sus lentes ahumados el avance creciente de la técnica serial. Y alarmados se sumergieron en sus laberintos con prolija dedicación cuando el pope Stravinski, desde su ícono más reverenciado abandonó su recia ortodoxia y aceptó jugar con los doce tonos recién en 1955. Precisamente más de una década después de que abandonara el sistema su propio creador.

Los yachtmen mudaron apresuradamente sus uniformes para vestir los atuendos de la nueva moda. Lo que en la década del 20 (primeras revelaciones de Schönberg) pudo parecer un desatino o una locura, en la década del 60 fue una tentadora receta industrial. Superados los riesgos de la aventura y encapuchados en el esnobismo de turno, los oportunistas de siempre sacrificaron la autenticidad para danzar en los confortables pavimentos del éxito fácil. Y el inventor del zafarrancho –ese bíblico profeta que fue Schönberg (lo imagino lleno de risa), volvió a jugarle una treta al destino: elaboró sus últimas obras de otra manera sin descartar el sistema tonal que había llegado a destrozar hasta pulverizarlo. El pastor emigró así a otras colinas y su rebaño se entreveró con el oportunismo. La ley de la oferta y la demanda hizo posible este torpe peculado comercial cuando estos juegos incomprensibles de la mente se despojaron de su misterio para transitar los salones de belleza o las charlas elegantes donde queda mal hablar de la angustia que enajena al hombre contemporáneo.

Mucho de lo dicho está pasando con la música electroacústica y con tantas otras experiencias por demás demasiado experimentadas. No hay riesgo, no hay pasión, no hay vocación de la aventura. Se procura la seguridad del consumo como la procuran los fabricantes de bebidas gaseosas o alimentos envasados. La mayoría de los compositores están agazapados a la espera de quién les revele la manera de decir algo que contente las caprichosas vacuidades del mercado. Comprendo que esta servidumbre puede llegar a ser un confortable modo de vida y hasta puede crear un status necrológico, altamente satisfactorio para quienes creen más en lo que reciben que en lo que ellos mismos dan. Pero nada que ver con la música. Por eso hablé de compositores: gente que compone, que tiene posibilidades de escribir y ordenar recetas sonoras. De aquí allá hay todo un abismo, todo un mundo.

Y cito nuevamente a Schönberg.

> ***Si se quiere ser profundo hay que estar siempre inseguro, aunque esta inseguridad engendre dolor.***

Pienso que hay que devolverle a la música su verdadera misión, su misión inicial y primera y restituirla a sus fuentes rituales. De la funcionalidad del barroco al concierto romántico se inició un proceso castrador que no ofrece salida: el consumo musical alejó al creador del público, creó un producto para la demanda que cada día que pasa deja de tentar a la oferta. Y el intérprete terminó por imponer condiciones en la partida.

Pienso que la cultura puede llegar a ser tan peligrosa como la incultura misma. La ignorancia muchas veces puede ser una solución fértil al misterio de la duda, ese maravilloso enigma de la existencia que nos permite profundizar en el riesgo de la dolorosa inseguridad a la que alude Schönberg. Hay, evidentemente, una deformación cultural que se me ocurre está llegando a su fin o al menos yendo a otra parte. Mien-

tras tanto, nos está tocando vivir una o varias generaciones transitorias cuya realidad, si somos prudentes, la debemos aceptar. Hablé de volver al rito: esto significa vivirlo plenamente; y esa vivencia se logra andando.

Pienso que el hombre nuevo espera algo de todo esto. Ya se vislumbra en la juventud una apasionada entrega a la renovación de ritmos y sonoridades que la música popular ha sabido contabilizar a su favor, mientras la música de concierto sigue balanceándose entre medios sonoros momificados y las nuevas fuentes electroacústicas. Pero pienso como Pierre Boulez:

> ***No basta manipular un equipo electrónico. Hay que saber ante todo a qué estética precisa obliga ese equipo electrónico. Y nadie hasta ahora ha sido capaz de aportar una respuesta seria a esa cuestión fundamental.*** (Esto lo confesó en 1978 en un reportaje periodístico publicado por el diario "La Nación" de Buenos Aires.).

El problema de muchos es la necesidad que sienten de ser originales y no advierten que es posible que las características de nuestra época asuman esa falta de originalidad. Lo que sería lógico en un período de transición. Y en esa búsqueda de lo original y lo nuevo, esos muchos se entregaron a una permanente renovación de los medios expresivos, olvidando que la música es contenido de un continente. Estos han buscado la manera de hacer la copa más que la fórmula de lograr un buen licor.

Pienso que existe una obstinada manía de perpetuidad que los hombres comunes concientizan ante la evidente velocidad con que transcurre el tiempo. Esto puede llegar a ser desesperante para un músico que advierte que la obra que está pensando y escribiendo envejece con el tic tac del reloj. Pero ésta es otra realidad contemporánea que no se puede eludir. No creo que exista o haya existido nunca la perpetuidad en el arte; el tránsito temporario podrá haber sido más lento o más veloz y eso es todo, según las épocas.

Sí creo, en cambio, que existe la permanencia cuando las raíces echadas son profundas y llegan a la esencia humana fundamental. Y esto no se consigue cambiando el alfabeto. Un guionista de teleteatro usa las mismas letras que usaron Macedonio u Oliverio y con su producto gana mucho dinero y notoriedad. Nuestros poetas, en cambio, murieron en el silencio de un desconocimiento general que continúa hoy, aunque algo más suavizado.

> Mi lu
> mi lubidulia
> mi golocidalove
> mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
> y descentratelura
> y venusafrodea
> y me nirvana el suyo la crucis los desalmes
> con sus melimeleos
> sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y gormullos

Leyendo estos versos de Oliverio Girondo se comprenderá por qué a ningún productor de la televisión se le ocurrió encargarle un libreto para la pantalla chica. También se comprenderá por qué, pocas semanas antes de morir, lagrimeando me dijo: **"Soy un poeta a quien nadie lee"**. Pero allí está su poesía, no hecha en base a trampas y engaños aunque los juegos semánticos entren a veces en ella. Porque hay contenido fuerte, vigoroso, vital, algo que va a originar su permanencia.

Tanta perpetuidad buscada es consecuencia de la difícil situación que le plantea al hombre el vértigo contemporáneo. Vivimos una época en la que predomina la síntesis: siglas, idioma inglés, historietas, píldoras, el periodismo y los otros medios de comunicación masiva, el informalismo social, los country clubs, el alimento envasado, el disco. . . y la síntesis es mucho más compleja que el análisis. Y esto asusta, desorienta, confunde. Por eso no creo que valgan las experiencias personales más allá del compositor mismo que las realiza. Para mí todos los recursos que considere expresivos son válidos: de la más pura e inocente tonalidad al ruido mismo, directo o elaborado. El caos lo evita el sentido común, el instinto, la prudencia y todo aquello que hace que uno tenga o no una vida caótica. Las mismas dudas que nos planteamos en los momentos importantes de la vida.

Pienso que es preciso dejar de dogmatizar y que también es preciso liberarse de los sistemas rígidos y ortodoxos. Cada obra requiere para mí un ordenamiento propio, una estructuración propia, que a nadie debe servirle para nada más que a mí. Porque la imaginación es la que impone las reglas del juego y si ella no existe es como jugar a la gallina ciega. No creo en la libertad indiscriminada y antojadiza, porque sigo pensando que el orden es necesario para componer como para cruzar una calle. Aunque un poco de locura siempre hace falta para que la pasión, la sana pasión, no se duerma.

Pienso que si vivimos una época de predominio de la síntesis, no hay que desdeñar esa realidad. Por lo tanto, pienso que la ornamentación, ya sea vocal o instrumental, no sirve si es simplemente un elemento decorativo. Pienso que el virtuosismo hueco y la acrobacia espectacular están de más. Pienso que el hombre nuevo se está cansando de esos malabarismos inútiles. Esto ya se está poniendo bien de manifiesto en otros órdenes de la vida, como en la política y la vida sexual.

Pienso que los maquillajes (de cualquier tipo) ya no tienen mayor razón de ser, como el palabrerío y los escarceos sociales que sólo conducen a un engaño que termina por desengañar. Hay que saber despojarse cuando se piensa, aunque pienso que hay que saber y poder hacerlo. Pienso que el futuro inmediato no es propicio a los sortilegios, al menos de la manera en que los hemos heredado.

Leyendo estas páginas, algún memorioso podrá recordar que poco o nada coinciden con lo que en la práctica realicé como compositor durante muchos años. Estas inquietudes son relativamente recientes y estoy poniéndolas en práctica con bastante recelo y no poca preocupación. Aclaro esto porque lo considero necesario. Estoy caminando; desconozco si el camino es el correcto y la meta la que busco. Mal puedo entonces explicar mis experiencias cuando aún no he salido del laboratorio de tanto mirar hacia atrás, para reconstruir un proceso complicado, sin cuyo análisis será imposible suponer el porvenir. Me siento el jinete de mi propia búsqueda y sólo ahora he comenzado a cabalgar.

4

La obra musical electroacústica

Luis María Serra



Nació en la provincia de Buenos Aires, Argentina, en 1942.

Licenciado en Composición Musical en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, tuvo entre otros, como profesores, a Alberto Ginastera, Roberto Caamaño y Gerardo Gandini.

Estudió Dirección Coral con el presbítero Jesús G. Segade.

En el año 1966 recibió los primeros premios de composición: el que le otorgó "Buenos Aires Musical" y "Promociones Musicales" de Buenos Aires. En 1967 obtuvo el primer premio "Student Composers Anvards", de la Broadcasting Music Inc., de New York; y en 1968 el primer premio de "Amigos de la Música" de Buenos Aires.

Recibió becas de estudio en diversas oportunidades, como la Beca-Bienio (1968-69) del Instituto de Altos Estudios Musicales del Centro Torcuato Di Tella. Allí se perfeccionó en Composición instrumental y Composición con técnicas electroacústicas, recibiendo clases de Luiggi Nono, Cristóbal Halffter, Vladimir Ussachevski, Francisco Kröpfl.

En el bienio siguiente (1969-70) obtuvo la beca del Gobierno de Francia y de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires para estudiar en el "Centre de Recherches Musicales Pierre Bourdan" (O.R.T.F.) y en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París. Allí tomó cursos con Pierre Schaeffer, François Bayle y Bernard Parmegiani. Entre sus actividades se encuentran tareas docentes, conferencias y realización de audiciones radiales sobre música contemporánea.

La vocación por la actividad coral ha sido muy notoria en su trayectoria destacándose tanto como compositor y director de coros en Stages de coros de improvisación en el Centro Cultural de Marlyle Roi, como en la tarea de preparador del coro de la ... en Buenos Aires.

Kupper y en el Laboratorio de Música Electroacústica de Bourges (O.R.T.F.), donde realizó algunas de sus obras electroacústicas.

En Buenos Aires fundó con Susana Barón Supervielle y Lionel Filippi, el Atelier de Realizaciones Técnico Electroacústicas (A.R.T.E. 11) del que fue responsable hasta su cierre, en 1978, con la colaboración de la pedagoga Susana Espinosa y el percusionista Jorge Padín, como responsables adjuntos.

Sus obras han sido ejecutadas en conciertos y festivales de diferentes ciudades de América Latina y Europa.

También ha incursionado en la música de aplicación para diversos filmes argentinos.

OBRAS PRINCIPALES

"Tres piezas para piano". Premio Promociones Musicales, 1964.
"Vitraux I". Para piano y percusión, 1964.
"Adagio". Para orquesta de cuerdas - Premio B.M. Inc., 1965.
"Elegía y Toccata". Para orquesta sinfónica, 1956.
"Tres poemas". Para mezzo soprano y conjuntos instrumentales, 1966 - Premio Bs. As. Musical.
"Nocturno". Para soprano y conjuntos instrumentales, 1967.
"Cuarteto de cuerdas", 1968.
"Ludus". Para 16 instrumentos, 1968.
"Secuencias". Para metales y percusión, 1968. - Premio Amigos de la Música.
"Canto de los suplicantes". Para orquesta sinfónica, solistas, coro y cinta magnética, 1969.
"Ave María". Para coro, 1965.
"Innocentes". Para coro, 1968.
"Diseños". Para coro, 1969. (Edición Ricordi).
"Dos Motetes, Populo meus y O vos omnes". Para coro, 1969. (Editorial Heugel - París).
"Señales". Para coro, 1976. (Editorial Heugel - París).
"Invocation". (ORTF) Disco Municipalidad de Buenos Aires - Música electroacústica, 1969.
"Abismos". (GMEB). Para piano y cinta magnética - Música electroacústica, 1970.
"Ipse". Para cinta magnética (ARTE 11) - Música electroacústica, 1971.
"Soles". (Grupo de música experimental de Bourges) - Música electroacústica, 1971.
"O'ura K'ura". (Grupo de música experimental de Bourges) - Música electroacústica, 1973.
"Visiones". (Realizada en 'ARTE 11') - Música electroacústica, 1976.
"Cántico de las Creaturas". (San Francisco

Cierto día, golpeando a través de las bien experimentadas baquetas de un percusionista amigo, Jorge Padín, cada una de las partes de una serie de grandes esculturas de diferentes materiales (hierro, cemento, bronce, acero), logré una materia sonora apta para desarrollar la música de una exposición que el escultor argentino Leo Vinci realizara en el hall del teatro San Martín.

Cada fragmento de escultura, cada trozo de material, se manifestaba, según el tipo de percusión a que fuera sometido, de una manera absolutamente propia y diferente, asombrosa para el percusionista y para mí. También para el escultor, que aunque conocía ya el sonido de sus materiales, sólo lo había escuchado en función de doblegarlos para concretar las formas espaciales definitivas.

Este asombro de los tres, crecía a medida que los resultados eran grabados, amplificados y reproducidos por un parlante. Desde los simples golpes que manifestaban en sonido las propiedades físicas de cada material (sus densidades, su peso), pasamos al raspado, que nos daba ideas sonoras de la superficie (lisa, rugosa, granulosa). Luego, la aplicación de iteraciones o repetición de golpes, nos iba llevando a la intención de mantener en el tiempo una acción igual a sí misma, hasta llegar a desarrollar pequeños juegos rítmicos, entrando ya en el campo casi musical. Y digo casi musical, pues aunque existía la intención de musicalizar la exposición, todo aquello tenía más que ver con lo sonoro que con lo musical. Era materia sonora bruta, era recopilación, era asombro y búsqueda, eran resultados y nuevos asombros. Era revivir la antiquísima experiencia del sonido, pero analizándolo con ese microscopio que resulta un micrófono debidamente colocado y con las posibilidades de un grabador de repetir la lectura de un sonido, siempre idéntico a sí mismo y con un nivel sonoro que permite su estudio detallado.

Así, al cabo de varias horas, poseíamos varias cintas grabadas que guardaban "el alma" de aquellas esculturas, que, por una vez, habían jugado el papel de instrumentos.

Susana Zimmerman (bailarina)
Leo Vinci (escultor)
Luis María Serra (compositor)
Jorge Padín (percusionista)
- Hall Central del
Teatro General San Martín -
Espectáculo de
Plástica - Música - Danza -
Noviembre / 1971



Un nuevo compositor primitivo

El análisis de esta pequeña historia nos proporciona una visión diferente del quehacer de un compositor en la búsqueda de un futuro resultado, si se quiere, musical.

Dije anteriormente que la experiencia era muy antigua y en realidad lo es. Antiguamente el sonido era considerado el alma de la materia: de una piedra, de un árbol, de una caña, de un parche, porque era propio del ser de cada una de esas materias y la diferenciaba de las otras. Un estadio posterior trajo la idea de comunicación y los elementos (materias) más resonantes fueron los preferidos, para los mensajes a distancia, para el culto, para la cosecha. Cada uno cumplía sus funciones específicas según sus características, sus timbres, la situación geográfica en que se encontraban (cañas, troncos, caracoles, cueros, tientos). Paralelamente a esta situación fue surgiendo el instrumentista, aquél que mejor sabía hallar el alma de esa materia, aquél que conocía dónde golpear, cómo soplar, de qué modo obtener mejores resultados para cada ocasión.

Surgió así el primitivo músico-compositor (que era el mismo instrumentista) que codificaba, según las necesidades propias de cada comunidad, los tipos de toque, las cualidades tímbricas, los ritmos y en definitiva, las primeras músicas instrumentales.

Fue teniendo presente todo esto, que en aquella oportunidad decidí apelar a un instrumentista, más exactamente a un percusionista, que conoce el peso de su golpe, la profundidad, el relieve, que sabe buscar el dónde y el cómo extraer el sonido de un material concreto, que posee justeza, nitidez y velocidad de acción (técnica, en definitiva).

Y así como el asombro es la base del desarrollo del pensamiento, comenzamos a asombrarnos. Yo, de la pureza de factura que resultaba del toque justo; Jorge Padín, de poder accionar sobre esculturas y constatar la producción de sonidos totalmente inéditos; Leo Vinci, de vernos a nosotros y a sí mismo partícipes de un juego que no había imaginado y que daba una nueva dimensión a sus obras en la medida que comenzaba a reconocerlas por sus resultados sonoros. En definitiva, en pocas horas, recorrimos varios siglos de historia. Busqué atenta y cuidadosamente el sonido propio, "esencial", de cada centímetro, de cada fragmento de escultura. Busqué el "**alma**", y por instantes apareció y fue atrapada por el grabador.

Pasamos de los simples golpes, a la creación de células o motivos rítmicos que daban nacimiento a pasajes casi musicales, creados en función del sonido de cada materia, como si ella hubiese sido hecha para producir tal tipo de ritmos y no otros; como si tal motivo tuviese que ser tañido en esa materia y no en otra. Trozos de varios segundos de duración que utilizaban diferentes formas de ataque, otros que aprovechaban las resonancias del material, etcétera.

Características de la materia electroacústica

Hasta aquí, desarrollando poco a poco una primera idea simple, me encontraba en el primer escalón de la creación; las esculturas me habían proporcionado la materia básica a utilizar. Un análisis de los sonidos resultantes me permitió luego apreciar ciertas características claves:

1) Interesantes desde el punto de vista sonoro (espectro).

2) Bien logrados en su factura gracias a la justeza de ejecución.

3) En absoluta relación con el fin que me proponía conseguir (sonorizar la exposición de esas mismas esculturas).

4) Poseedores de ciertas cualidades propias que permitían un ulterior desarrollo formal. (Tipos de texturas, densidades, estructuras celulares o motivos rítmicos, pequeñas combinaciones. . .)

Estas características son las que debe poseer toda materia sonora primera para la realización de una obra. Una mayor calidad de base produce un mejor material y se logra mejor rendimiento. (Este encadenamiento, que es real tanto en la industria como en la música, no asegura las bondades del producto final.)

Origen de los materiales

Para poder proseguir, es necesario hacer una distinción de las materias básicas que podríamos proponernos utilizar y el tipo de denominación musical que corresponde a cada una:

– Materia concreta: es la materia sonora grabada por medio del micrófono (obtenida en general de diversos utensilios, instrumentos, voces o medios sonoros concretos), independientemente de que esta materia sea luego trabajada por medios electrónicos (filtros, ecualizadores, moduladores de forma, etc.).

– Música concreta: es la que utiliza sólo materiales concretos. Dado que los materiales concretos son grabados por micrófono, no debe confundirse el término: música concreta con la música tradicional grabada por micrófono. La música tradicional grabada no es música concreta, pues obedece a principios y conceptos de composición totalmente distintos.

– Materia electrónica: es la materia sonora grabada de fuentes electrónicas, y en general, sin utilización de micrófono (grabada por línea), obtenida de instrumentos electrónicos, generadores de ondas y ruidos y/o sintetizadores.

– Música electrónica: es la que utiliza sólo materiales electrónicos.

– Materia electroacústica: es la materia sonora grabada que proviene de la interrelación o mezcla de las fuentes sonoras concretas y electrónicas.

– Música electroacústica: es la que utiliza materiales concretos y electrónicos en su realización.

Para llegar a imaginar y concebir la materia sonora en general, que habrá de usarse en una obra electroacústica, debemos comenzar por replantear la manera de escuchar los sonidos o ruidos. Debemos considerar a cada uno en sí mismo, independiente de las fuentes que lo producen. Si bien las diferentes fuentes sonoras condicionan el tipo de sonido que les es propio, el oído debe aplicarse a cada uno de ellos como efectos, o resultados de causas que no deben interesarnos demasiado. En otras palabras, yo sé que tal sonido fúe emitido por una trompeta, pero, para analizarlo, no debe importarme el hecho de que sea un sonido de trompeta. Sólo debo considerarlo como externo, diferente a otros, y único.

Los instrumentos son "solamente medios sonoros". La trompeta, por ejemplo, se inventó a partir de un tubo recto que contiene una columna de aire que vibra en su interior por efectos de la vibración de los labios del ejecutante y que produce un sonido característico. ¿Cuáles fueron los pasos seguidos? Primero se descubrió un sonido, se analizó luego el principio que lo produjo y finalmente se inventó el instrumento. Por cierto que el sonido era lo que interesaba en primer lugar.

Replantear la manera tradicional de escuchar es justamente hacer hincapié en esto último. Por lo general, el oyente atento pero tradicional, al escuchar un fragmento musical, refiere inmediatamente los sonidos al instrumento que los produce y piensa

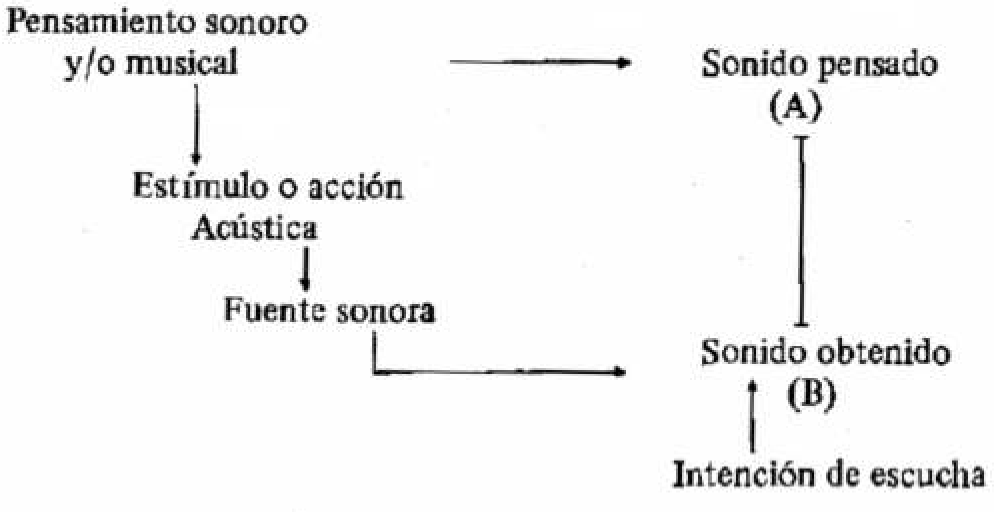
o dice: ahora "**entra**" el oboe; y ahora los metales; y ahora la flauta, olvidando que es el juego tímbrico y de alturas el que interesa escuchar en ese momento. No de qué manera dialogan los "**instrumentos**", sino de qué modo se entrelazan los "**sonidos**".

Todo el esfuerzo de algunos profesores de música está dirigido a que el alumno reconozca fundamentalmente la asociación sonido-instrumento, y se olvidan de cómo se debe escuchar la música, se olvidan que el paso siguiente es el más importante.

Así como la simple adivinanza del trompo, que comenzaba: "Para bailar me pongo la capa, pues sin la capa no puedo bailar. . ." Sin duda hay que conocer los instrumentos o los medios de producir sonidos. Y seguía: "Para bailar me quito la capa, pues con la capa no puedo bailar". El trompo ya está en movimiento, el fenómeno se produce, los sonidos son los que interesan. . . Estamos en el momento de la escucha atenta, algunos, otros en el momento de la creación.

No ignoramos que, hace más de sesenta años, surgió una manera de música orquestal que comenzó a enmascarar los sonidos instrumentales reconocibles, combinándolos entre sí de tal forma que los resultados fuesen inéditos, nuevos, extraños; que hubo un futurismo musical que proponía relacionar sonidos instrumentales con ruidos, olvidando las fuentes sonoras y recalcando la importancia e integración de los resultados. Mientras la pintura buscaba representar la luz encandilándose con los fenómenos ópticos y desdeñando la representación de los objetos recortados sobre el paisaje, los músicos, por su parte, buscaban nuevas atmósferas sonoras desechando el individualismo instrumental (dentro y fuera de la orquesta) para producir "**resultados sonoros**" grupales diferentes. O rompían con las tradicionales líneas melódicas y la tonalidad, para proponer otras combinaciones interválicas melódicas y armónicas que también producían efectos instrumentales sonoros desconocidos y asombrosos.

Esta enumeración de situaciones y el ulterior desarrollo de las mismas, de ninguna manera debe tomarse como un juicio de valor entre la música tradicional y la actual (aceptando por el momento esta terminología definitoria). Sólo propongo esta enumeración como planteo para reencontrarse con esa manera de escuchar que, en última instancia, es la más antigua y la de todos los compositores, ya que lo más importante es, repito, la materia sonora con que se desea trabajar y luego los medios de conseguirla para lograr los resultados necesarios.



Desde el punto de vista del compositor hay, evidentemente, toda una gama de estímulos y correcciones posibles para que (B) resulte similar a (A). Pero desde la situación del oyente, sólo interesa en primera instancia el sonido (B) en sí mismo y en segunda instancia el hecho de que provenga de tal o cual fuente sonora.

El material electroacústico

Supongamos que, decididos a realizar una obra musical electroacústica, ya hemos cumplido el primer paso y tenemos en nuestro poder una cinta con sonidos y ruidos grabados, que responden a las características enunciadas anteriormente y que consideramos como "materia sonora conveniente".

El paso a seguir será proceder a una escucha atenta de cada uno de ellos (que llamaremos: objetos sonoros), de sus formas exteriores o factura (ataque, cuerpo, caída, resonancia, repetición idéntica o iteración); de sus características de masa (densidad sonora, complejidad o tonicidad, variación de altura perceptible); de los parecidos o diferencias que los unen o contraponen entre sí y en fin, del peso, de la personalidad o fuerza característica de cada uno, etc. A partir de esta clasificación podrán surgir familias de objetos sonoros que se agruparán por sus cualidades propias y que serán el comienzo del trazado de un itinerario mental del quehacer musical. A este nivel, la necesidad interior del compositor y la presencia real de los objetos sonoros elegidos, determinarán cuál será el material electroacústico definitivo de la obra en cuestión.

Los objetos sonoros, pueden surgir de la materia sonora tal cual fue grabada o de diferentes procesos de transformación, transposición, filtrado, mezcla, encadenamientos por corte, etc., a que se la somete a fin de enriquecerla o adaptarla al uso que se le dará ulteriormente.

Desde el punto de vista formal, comienzan a esbozarse, en este estadio, los primeros "motivos sonoros", armados a partir del ensamble musical de dos o más objetos sonoros. Estos motivos constituyen un paso adelante en el camino hacia la composición de la obra. Del equilibrio que resulte: de sus proporciones, de su dinámica (tomo este término, no sólo como intensidad individual de los objetos que componen el "motivo" sino, además, como significante de fuerza dirigida hacia. . ., como estructura en acción, como génesis de movimiento), de su capacidad de contraste, de su personalidad, de sus posibilidades de interacción y crecimiento ulterior, de su necesidad de unión con otros motivos, etc. De todo esto, dependerá la concreción de la primera idea formal de la obra.

Criterios de clasificación de objetos sonoros

En base a la clasificación que propone Pierre Schaeffer en su *Traité des objets musicaux* y que considero absolutamente clara y precisa, podemos abordar el análisis de los objetos sonoros según los siguientes criterios:

Criterio de factura: que varía según cómo se manifiesta el objeto por la acción que lo produjo. Así, el objeto sonoro puede mantenerse en el tiempo: **Tenido**; puede ser de muy corta duración: **Impulsión**; puede repetirse varias veces por una acción repetitiva, igual a sí misma y continua: **Iterativo.**

Criterio de masa: que varía según dónde se ubica, dentro del espectro audible, el objeto sonoro a analizar. Si tiene una altura determinada (de fácil entonación) será: **Tónico**; si por el contrario, ocupa una franja continua del espectro sonoro (imposible de entonar) será: **Complejo**; si evoluciona en altura será: **Variado.**

En base a estos dos criterios y a la combinación entre ambos, podremos fácilmente clasificar una gama muy amplia de objetos sonoros:

Tónico: Tenidotónico - Impulsión tónica - Iterativo tónico
Complejo: Tenido complejo - Impulsión compleja - Iterativo complejo
Variado: Tenido variado - Impulsión variada - Iterativo variado.

La variación podrá aplicarse también a los sonidos tónicos y complejos, resultando:

Tónico tenido variado. Impulsión tónica variada. Tónico iterativo variado.
Complejo tenido variado. Impulsión variada compleja. Complejo iterativo variado.

En todos los casos, los objetos mencionados pueden presentar, además, variedad de ataque y de caída (es lo que hace a su forma de comienzo y cola o extinción). Tendremos así, desde ataques lentos o suaves hasta ataques bruscos; y caída o extinción con resonancia, o suaves o abruptas.

Tramas

Existen, además, otros objetos sonoros que aparecen como entretejidos interiormente por varias líneas sonoras y que reciben el nombre de "tramas sonoras". En todos los casos, las tramas son objetos sonoros tenidos y pueden, eventualmente, poseer voces internas iterativas. Pueden se tramas "acanaladas" en el caso de estar formadas por varios sonidos tenidos en acorde. Pueden ser tramas "complejas", por presentar gran complejidad de elementos internos o tramas "variadas" en el caso de presentar variaciones perceptibles de altura.

Otros tipos de tramas, muy complejas por la cantidad de elementos internos que presentan, son denominadas:
Aglomeraciones: si hubo uniformidad y persistencia en la causa productora (efecto de dejar caer pelotitas de celuloide sobre el encordado de un piano), o
Acumulaciones: si la causa productora resultó de una multiplicidad de causas diferentes, dando la sensación de desorden interno.

Estas breves nociones de clasificación permiten encasillar y reconocer una gran variedad de sonidos, brindándonos especial utilidad en lo que hace a la descripción de cada uno de ellos y al reconocimiento de las cualidades que presentan. Obviamente, a esta descripción se le agregará, en cada caso, otra descripción más detallada de las cualidades sobresalientes de cada sonido en particular. Ahora, el compositor podrá ubicarse mejor, con más seguridad frente a sus sonidos y surgirán rápidas las relaciones básicas entre ellos. Podrá objetivarlos, memorizarlos con sus mínimos detalles y encontrar fácilmente sus correspondencias y complementaciones.

Ver gráfico pág. siguiente

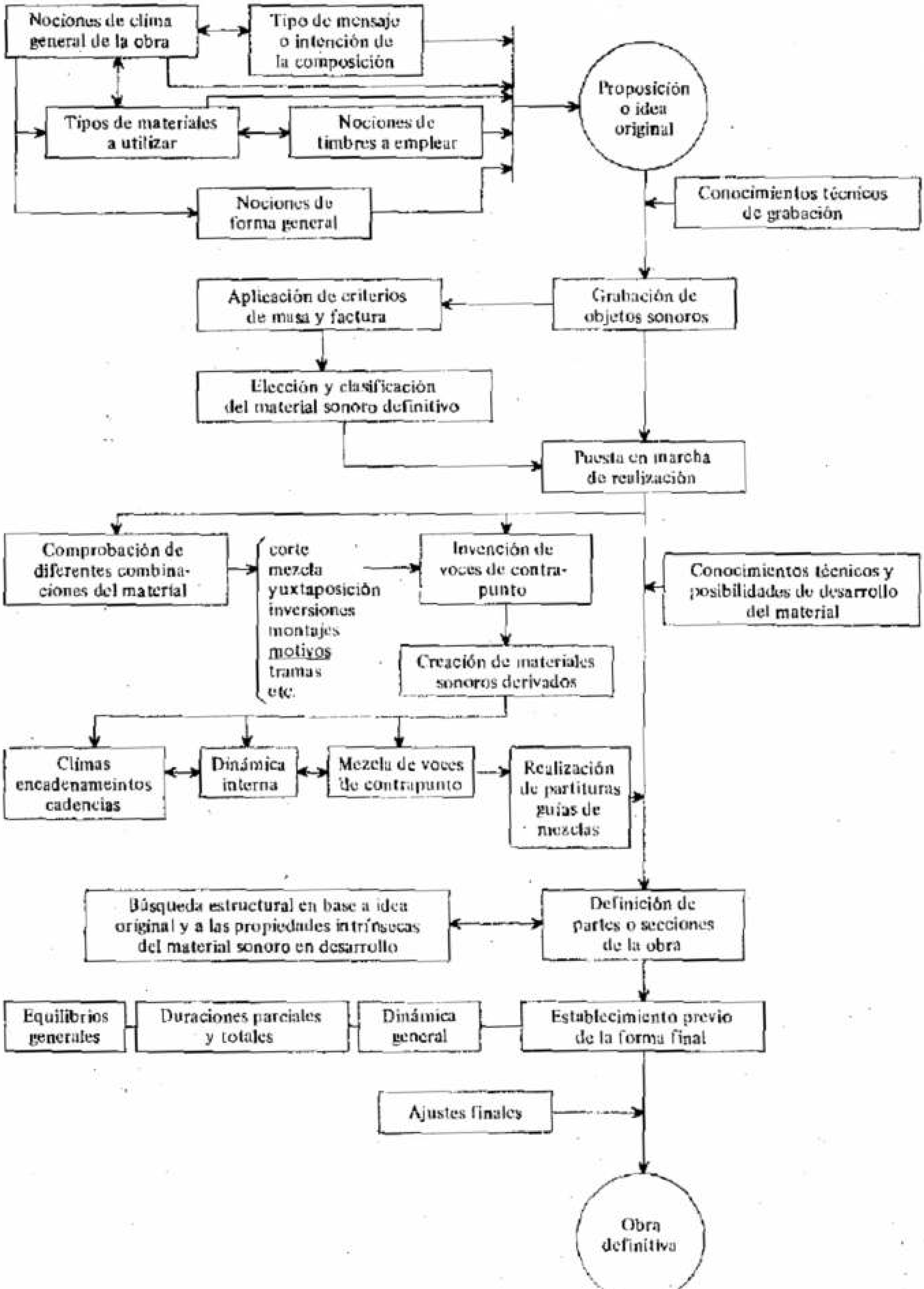
Hacia la obra electroacústica

Todos los pasos a seguir para llegar a la obra musical, dependen de una suerte de acciones bien calculadas desde el punto de vista creativo y técnico.

Los procesos arriba mencionados no ofrecen secretos y todos pueden aprenderse. El único secreto está en la elección, desde el principio al final, del camino a recorrer.

Para construir un puente entre dos orillas, hay miles de variantes posibles, cientos de estilos. Igualmente en música electroacústica, la búsqueda de las estructuras de composición depende de las propiedades intrínsecas del material utilizado, de los criterios intermedios y del uso final del material. El hierro, la madera, el ladrillo o el cemento, condicionan desde el principio hasta la obra definitiva, toda la construcción de dicho puente. La calidad y las cualidades de los sonidos elegidos condicionarán las estructuras y el resultado final de la obra electroacústica. Y repito el término "electroacústica", pues todo el proceso de puesta en marcha en esta disciplina debe ser controlado diferentemente que en la música tradicional. No existen pautas formales tradicionales, como los temas de 8 ó 6 compases, las modulaciones armónicas, los desarrollos, las reex-

SINTESIS DE UN PROCESO DE COMPOSICION



posiciones, etc. Existen otras pautas, dictadas por las características del material sonoro a utilizar y que no puede ser encasillado de antemano en esquemas formales claros y precisos. Hay un constante replanteo de "qué es válido" y "en qué momento es válido", sobre todo, al llegar a la definición o concreción de las partes y/o secciones de la obra.

¿Hay suficientes voces?, ¿hay desequilibrios sonoros?, ¿se producen vacíos?. . .

Esto no se arregla duplicando las fundamentales de los acordes, o reforzando con acordes de los metales, u octavando la melodía; se arregla probando otros sonidos originales, repitiendo las mezclas, cambiando la dinámica de las diferentes voces.

En la música tradicional son muchos los casos en que las soluciones son conocidas, probadas y hechas válidas por la tradición. En la música electroacústica las soluciones no son tan conocidas ni tan probadas, hay que inventarlas a cada momento.

La comparación que, por otra parte, podría existir con ciertos aspectos de la realización de secuencias en la música serial o dodecafónica libre, se diluye si pensamos que aquí, el punto de partida no es un sistema organizado de alturas. No hay una justificación armónica a partir de una serie original. No estamos en la búsqueda de resultados instrumentales u orquestales inéditos, como enunciáramos anteriormente. El grabador, la cinta magnética, los cortes, las mezclas, los decibeles, las consolas, los parlantes, etc., nos colocan bastante lejos de esa otra realidad básicamente instrumental.

Componiendo

Paso a paso, en este proceso creador iremos sondeando nuestra imaginación con nuevas propuestas sonoras, y viceversa, imaginando a partir de nuevos sonidos, hasta llegar a significados que tal vez no habíamos soñado. No pretendo decir con esto, que nos dejemos llevar por un ansia de descubrimientos continuos realimentando indefinidamente nuestra fantasía, pues terminaríamos perdiendo completamente la objetividad frente al hecho creador. Sí, en cambio, debemos buscar un equilibrio entre la espontaneidad y las proposiciones estructurales para conseguir una coherencia en las relaciones sonoras que provoque sensaciones de estabilidad, indisolubilidad y firmeza en el discurso musical.

Cuando lleguemos a este momento de la creación, estaremos muy adentro de la composición misma, buscando la realidad musical. Estaremos muy cerca y muy lejos de la primera clasificación sonora. Estaremos buscando la música. Habremos trascendido los medios para lograr resultados. La cuestión será "hacer música". Es aquí, en donde el trompo se desprende de la capa. Donde se entra en toda la oscuridad y toda la luz. Donde los sentidos están pendientes de cada detalle. Donde una fracción de segundo mal calculada perjudica el equilibrio y el resultado. Donde el análisis es constante, previo, simultáneo y posterior. Donde al escuchar cada fragmento realizado, los tres tiempos, antes, ahora y luego, se funden en un solo instante.

Si más arriba habíamos convenido cuán lejanos estaban los puntos de partida y qué diferentes medios y criterios de composición debíamos adoptar para plantear la composición musical tradicional, dodecafónica o electroacústica, ahora, en el momento creativo por excelencia, vemos que la aventura que perseguimos es la misma para cualquiera de las tres disciplinas. Porque los resultados no musicales no se perdonan, no sirven ni siquiera para justificar el trabajo, están pero, curiosamente, no existen.

En toda obra, hay una "forma externa" susceptible de análisis, que en música tradicional conocemos con diferentes nombres: lied, sonata, scherzo. Hay también una "forma interna", es la que organiza cada instante, cada sonido. Una forma que tiene que ver con la potencia intrínseca de lo sonoro empleado y con la fuerza del espíritu

del que crea la obra, del que ordena. La "dosis" en que cada una de estas formas trabaja para mantener el interés musical de la obra, no se puede medir. Se percibe sólo cuando no es exacta y sobre todo, cuando la "forma interna" es pobre o va desapareciendo, pues con ella va desapareciendo la música. Esto ocurre en todas las disciplinas musicales, en todos los géneros y con cualquier medio o fuente sonora que se emplee.

Convengamos, entonces, que la aventura creativa comienza de muy diversas maneras, pero siempre exige resultados. Y digo exige, pues no existe la creación a medias. Al escuchar una verdadera creación, sentimos que hay algo en ella que trasciende la propuesta sonora que le sirve de sostén. Así es como nos encantamos con la música.

Coda

Un contrapunto instrumental está muy lejos de resultar en todos los casos un contrapunto musical, pues no todas las relaciones sonoras producen música, pero sí todas las músicas son productos de relaciones sonoras.

Hay compositores que hacen composiciones.

Hay compositores que hacen música.

Las composiciones de un mal compositor son relaciones sonoras.

Las composiciones de un buen compositor son relaciones sonoras musicales.

Los sonidos de un mal violinista son sonidos.

Los sonidos de un buen violinista son musicales.

Hay violinistas que son violinistas.

Hay violinistas que son músicos.

La música trasciende la relación sonora que la origina, trasciende al instrumentista y a su instrumento y trasciende la persona del compositor.

Lo musical está en principio, en germen, en cada uno de los sonidos elegidos para una obra. Lo musical está en la elección primera de estos sonidos y en la relación última entre ellos. Lo musical de un compositor es la capacidad que tiene de encontrar sonidos y relaciones de sonidos que trasciendan la causa productora y que conformen un todo (obra) que sea diferente que la suma de partes y que provoque una sensación de cohesión, coherencia y lógica sonora trascendente. Esta sensación está dentro de la relación sonora misma. Es la mayor o menor comodidad de cada sonido con respecto a los demás. Es la tensión o distensión justa a que son sometidos según sus características totales, para accionar por sí mismos y en conjunto. . .

Tan fácil y tan difícil es hacer música.

El sintetizador, la computadora y la música mixta

Lionel Filippi



Nació en Buenos Aires, el 10 de enero de 1943.

Estudió y se licenció en música, especialidad composición, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

Paralelamente cursó estudios de composición con Luis Gianneo, Gerardo Gandini y Guy Reibel y orquestación y morfología con Roberto Caamaño.

Entre 1972 y 1974 fue becario del Gobierno de Francia para estudiar composición en el Conservatorio Nacional Superior de Música de París y en el Instituto Nacional del Audiovisual de Radio Francia - INA (R.F.).

Al mismo tiempo asistió al seminario del Laboratorio de Acústica Musical de la Universidad de París VI, y al curso de Música Electroacústica del Groupe de Recherches Musicales de L'Institute Nationale de L'audiovisuel de la Radio y Televisión Francesa. Como consecuencia de esta actividad fue nombrado asistente para la preparación del seminario y cursos organizados por el Conservatorio Nacional Superior de Música de París y por el "Groupe de Recherches Musicales" (G.R.M.) del I.N.A.

Realizó actividades profesionales en América y Europa, participando como compositor en los principales festivales de Francia, Canadá, Inglaterra, Austria y Bélgica.

Recibió premios de composición en concursos nacionales e internacionales.

A través de su experiencia adquirida en distintos laboratorios electrónicos, se especializó en la música por computadoras, música mixta y electroacústica e incursionó no sólo en la creación de obras de este tipo sino también en la organización y realización de espectáculos audiovisuales y de audiciones radiales experimentales. Se desempeñó también como profesor de técnicas electroacústicas en la Universidad Católica Argentina; en 1970, fundó con Luis María Serra y Susana Barón Supervielle, el Atelier de Realización Técnico-Electroacústicas (A.R.T.E. 11), donde fue responsable hasta su cierre en 1978, con la colaboración de la pedagoga Susana Espinosa y el percusionista Jorge Padín, como responsables adjuntos.

Entre 1971 y 1978 desarrolló una intensa actividad con este grupo hasta su disolución, siendo destacables los festivales de música electroacústica y obras audiovisuales y mixtas, con la participación de artistas y obras de argentinos y extranjeros, realizados durante cuatro temporadas seguidas en el Centro Cultural General San Martín y los teatros Sha y Santos Discépolo.

OBRAS PRINCIPALES

"Canto Americano". Cinta magnética - Centro Americano - París, 1972.
"Voyage I". Cinta magnética - I.P.E.M. Gant, Bélgica, 1973.
"Variables". Coro Mixto - París, 1973.
"Voyage II". Cinta magnética y conjunto de cámara - París, 1974.
"Jardines". Cinta magnética - G.R.M. - París, 1974.
"Poemas". Coro Mixto - Buenos Aires, 1975.
"Voces". Cinta magnética y doble orquesta de cuerdas - G.R.M. - París/Buenos Aires, 1974/75.
"Juegos y Cadencias". Conjunto de cámara - Buenos Aires, 1975/76.
"Ceremonías". Cinta magnética - G.R.M. - I.N.A. - París, 1976/77.

Si bien es necesario no olvidar que en todos los tiempos el arte ha estado unido, y de manera inseparable a la ciencia, la idea de arte-ciencia, ha alcanzado, sobre todo en los últimos años, un nivel que en muchos aspectos sirve de justificación a una especulación que no tiene forzosamente relación directa con la realidad sonora.

Desde hace años existen grupos, tanto en América como en Europa, que buscan la reunión y la interrelación científica y metodológica como base del desarrollo cultural. Es así que se unifica la música (arte - ciencia) con la matemática, tecnología electrónica, acústica, informática, lingüística, etc., para determinar constantes, que pueden ser aplicables al análisis del pasado, a la comprensión, al fortalecimiento y desarrollo del presente y a la orientación del futuro.

Dentro de este contexto técnico-científico-artístico existen elementos, dispositivos y aparatos que de alguna manera pueden condicionar la actividad creadora, si no existe por parte del compositor una actitud y un profundo convencimiento que todo ese bagaje técnico es un medio de realización, con técnicas de utilización precisas y determinadas en función de una idea musical, pero que en ningún momento pueden ni deben ser el objeto ni el fin del quehacer musical.

Es necesario no confundir el medio técnico utilizable con el objetivo deseado y propuesto.

Tomo como ejemplo para clarificar este panorama a la música electroacústica, de la cual desprenderemos luego los temas que son objeto de este capítulo.

Se puede agrupar bajo el nombre de música electroacústica, toda expresión que necesite para su realización o difusión, los recursos técnicos de la electrónica y la acústica:

- captación de sonidos por intermedio de micrófonos.
- cinta magnética
- cinta magnética más instrumentos en directo (música mixta)
- creación y transformación de sonidos por medios electroacústicos en directo
- sintetizador
- computadora.

Esta enumeración significa poseer una serie de posibilidades de realización y difusión de sonidos, con características propias y determinadas y la opción de obtener un material sonoro rico y amplio pero que puede llegar a condicionar de manera muy marcada la actitud e idea del músico.

Es el momento crítico; lograr un producto sonoro perfecto desde el punto de vista de realización técnica, que responde a una idea cientificista, pero carente de contenido musical.

El resultado verdadero debe ser lo contrario; sin desdeñar el aspecto técnico y la correcta utilización de los elementos a nuestra disposición y manteniendo un óptimo nivel profesional con profundo conocimiento del material, adecuar estos recursos técnicos a nuestra propia idea e intención musical.

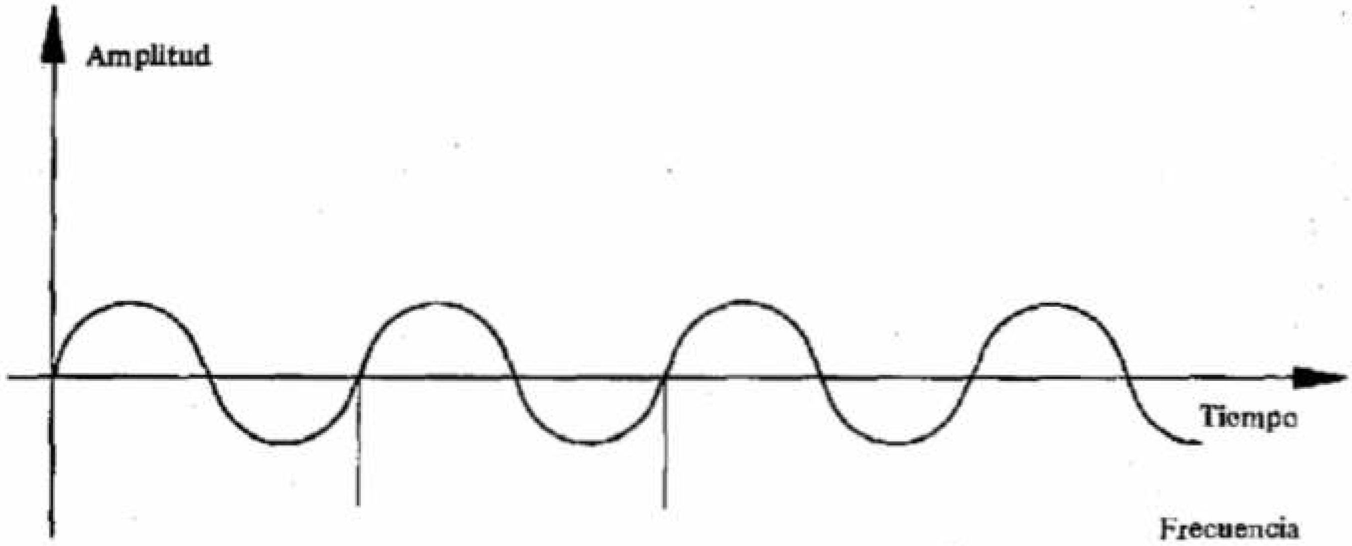
Un ejemplo de lo expuesto, es la utilización del comentario o noticia literario explicativo adjunto a una obra musical. Se trata de suplir a la imaginación musical con explicaciones científicas o literarias, que en muchos casos, poco o nada tienen que ver con el contenido o resultado musical mismo, prescindiendo incluso del valor intrínseco de la obra.

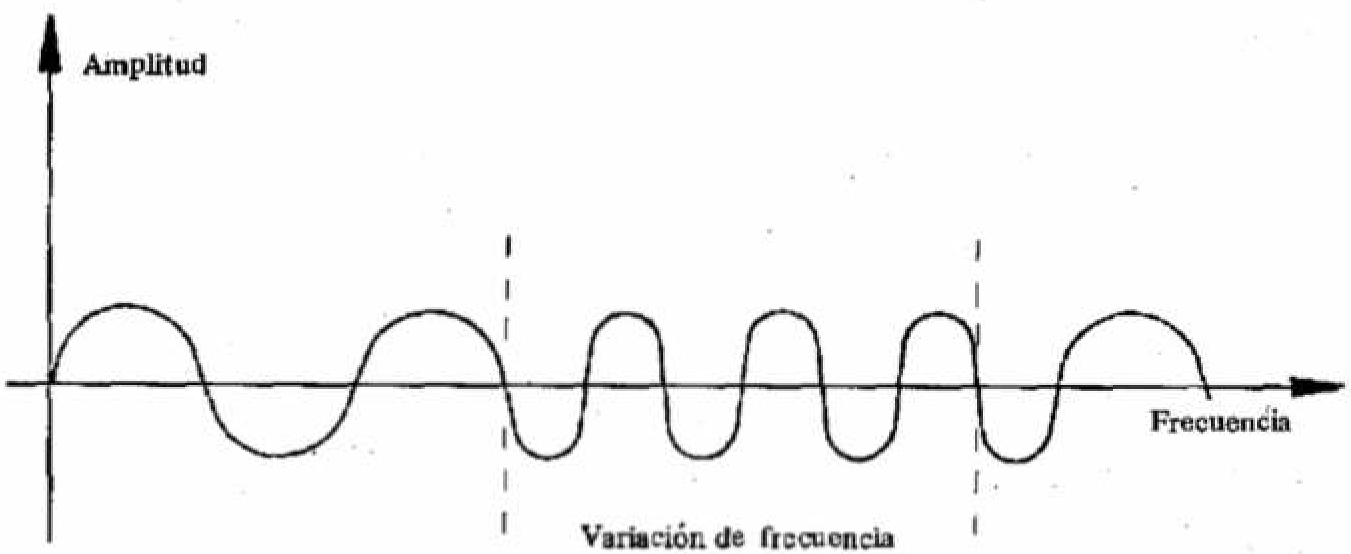
Expuesto muy someramente el panorama Tecnología-Arte-Ciencia, paso a desarrollar la utilización y las funciones de algunos de los aparatos que integran la batería tecnológica a que hice referencia (Sintetizador y Computadora), como así también un género musical que es producto de la unión de dos lenguajes de materias opuestas (Música mixta).

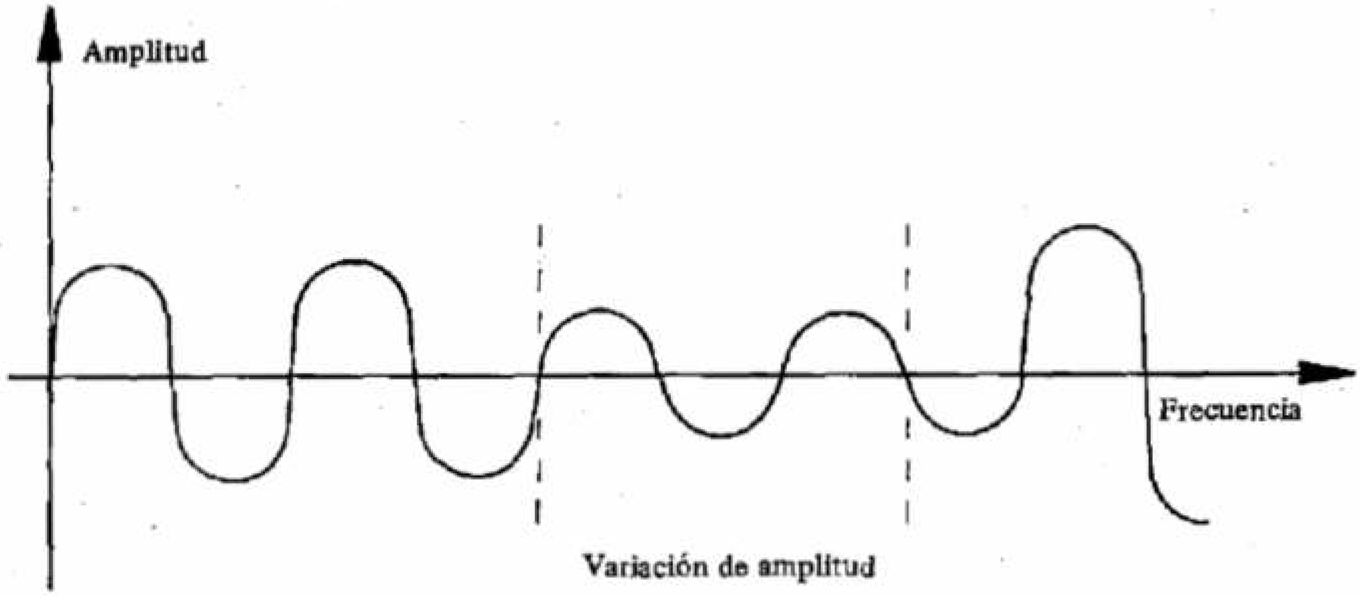
Creo conveniente aclarar algunos términos que posibilitarán posteriormente la mayor comprensión de los temas a desarrollar.

Frecuencia: es el número de períodos por segundos; se mide en ciclos/segundos o en Herz (nombre del físico alemán). Las diferencias de frecuencias dan lugar para la percepción a diferentes alturas. El sonido más grave corresponde a frecuencias bajas (menor cantidad de ciclos/segundos). A sonidos agudos corresponde lo contrario (mayor cantidad de ciclos/segundos).

Amplitud: corresponde a la separación máxima de la onda con respecto a un eje de tiempo. La diferencia de amplitud da lugar para la percepción, a diferencias de intensidad, es decir, diferencias dinámicas. Teniendo en cuenta el parámetro de audición, la amplitud se mide en decibeles. A mayor amplitud corresponde mayor intensidad.







Control-voltaje: se utiliza la palabra control como "regulación o comando". Es decir que mediante una variación de tensión eléctrica podemos regular, comandar o controlar una señal audible, tanto en su frecuencia como en la amplitud.

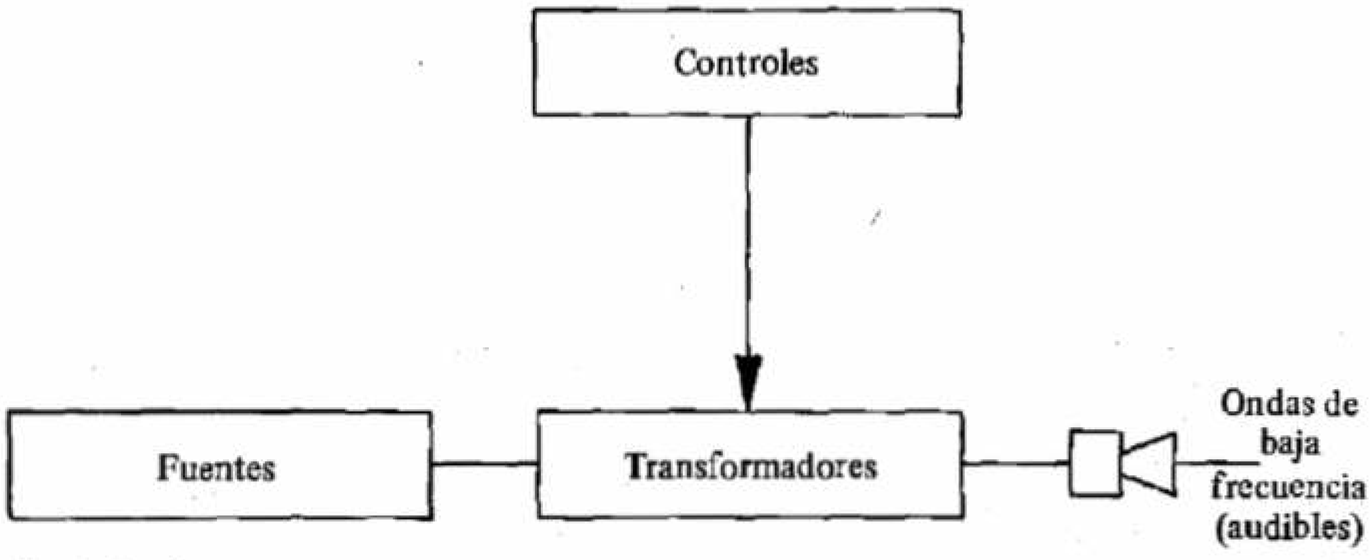
Fuentes: designa el conjunto de aparatos productores de señales sonoras (bajo la forma de una tensión eléctrica).

Transformadores: son aparatos que permiten modificar los parámetros físicos de una señal.

Controles: generan señales que rigen las variaciones realizadas por los transformadores.

Aclarados básicamente estos términos podremos desarrollar a continuación las funciones y utilización del sintetizador.

De la misma manera que la mediación (acceso) entre un sujeto/compositor y un objeto/dispositivo hace un instrumento, es el esquema de unión de aparatos diferentes que hará un dispositivo.

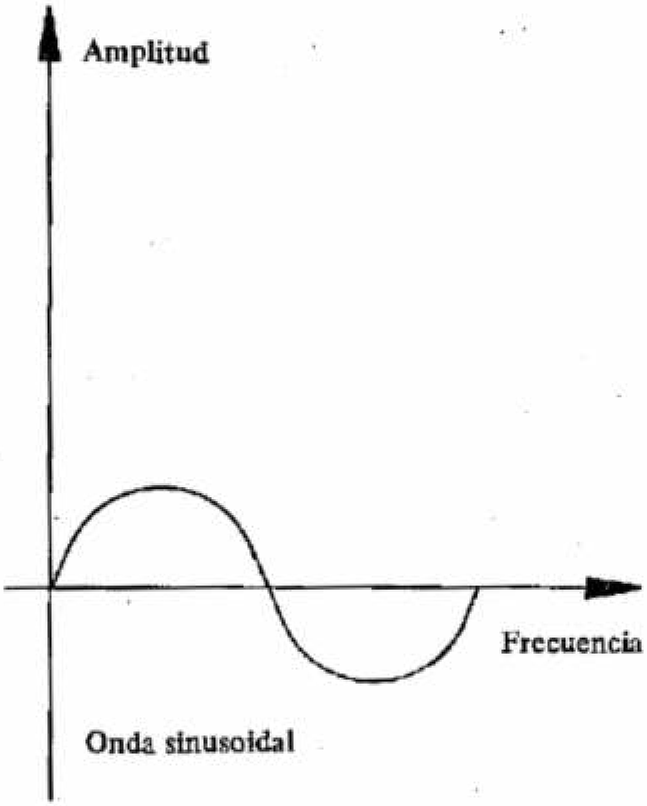


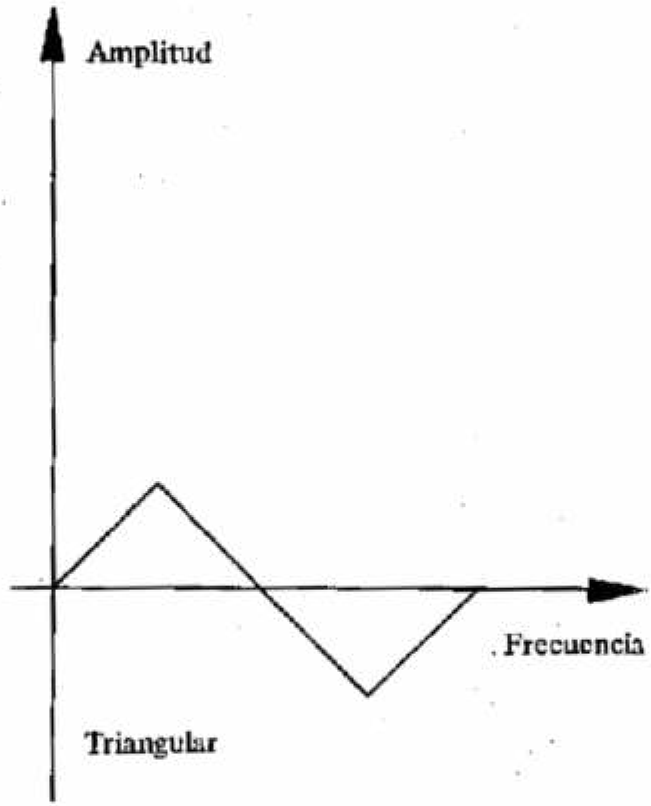
Sintetizador

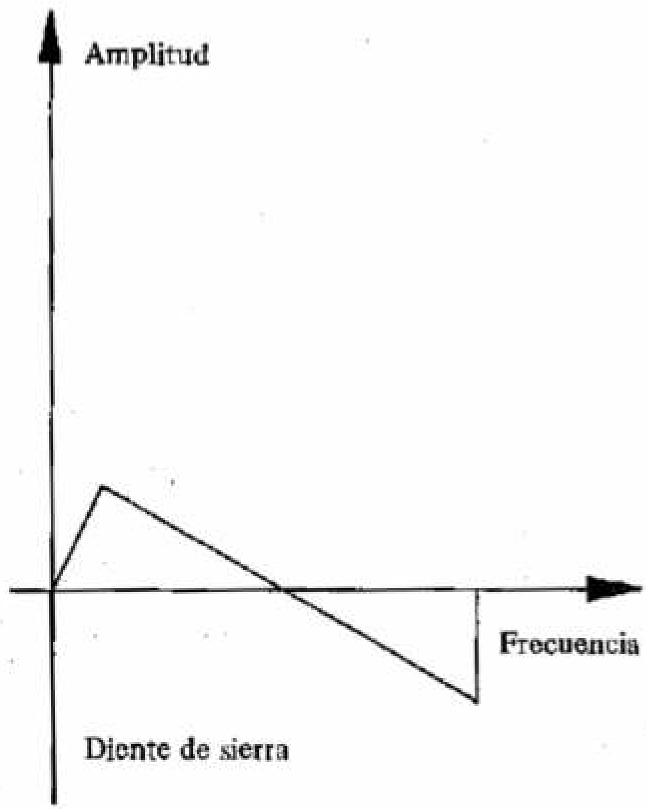
Constituye un conjunto estructurado por varios generadores, susceptibles de producir una gran variedad de señales y con módulos que permiten controlar de manera automática o manual los diferentes parámetros físicos del sonido: amplitud, frecuencia, formantes armónicas, constantes de ataque, cuerpo, caída, etc.

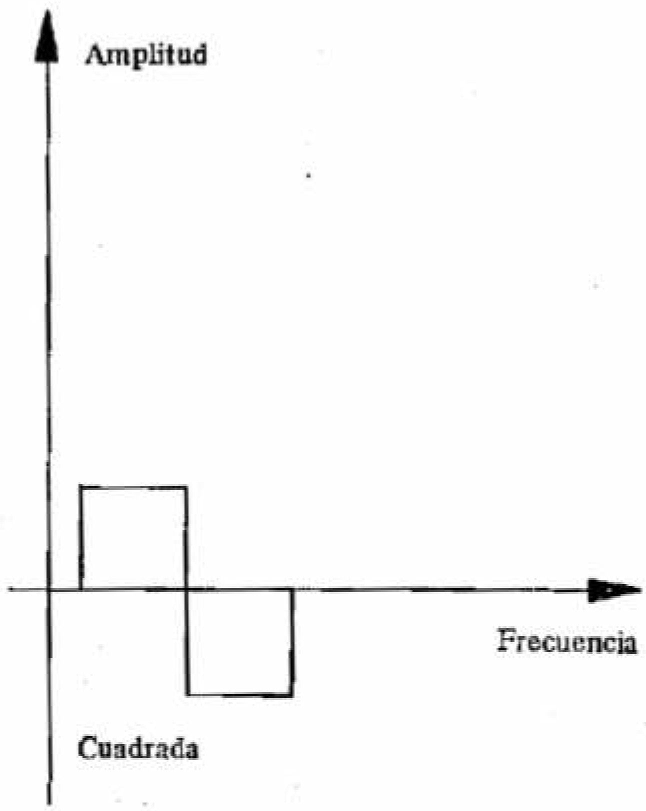
Los componentes y funciones de un dispositivo (sintetizador) son los siguientes:

Osciladores: producen una frecuencia, cuya forma de onda puede ser sinusoidal, triangular, diente de sierra y cuadrada, que pueden mezclarse entre sí a fin de definir y controlar el timbre (formantes armónicos).





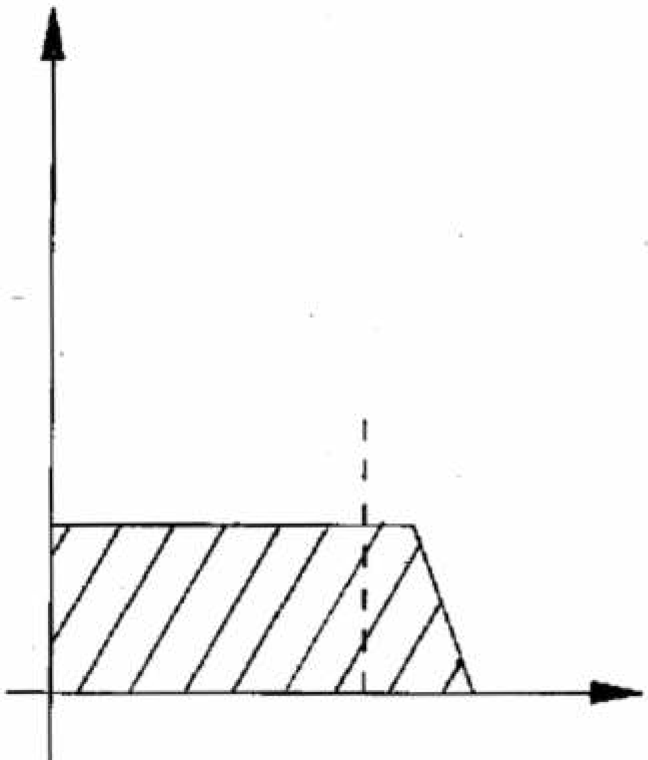




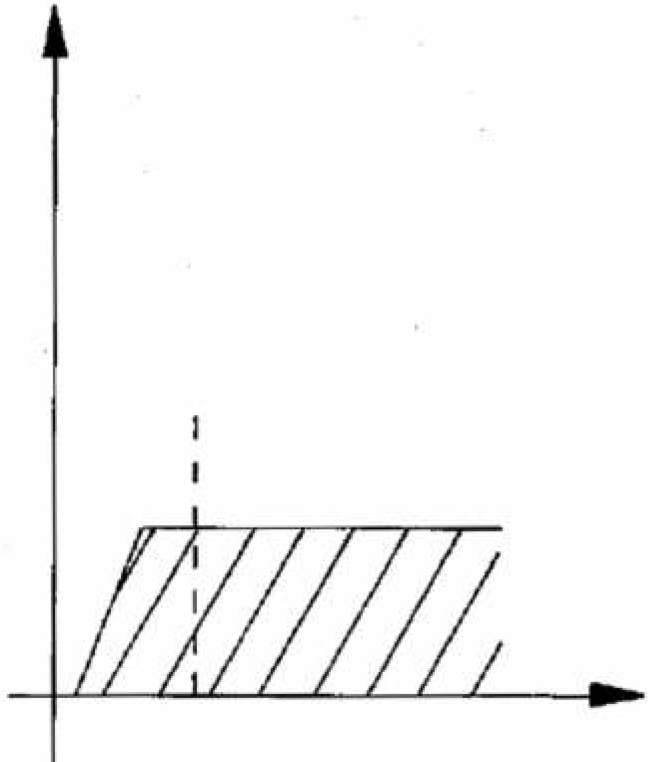
La acción de un control (tensión positiva o negativa) permite variar la frecuencia.

Filtros: realizan una selección sobre las frecuencias producidas por una fuente.

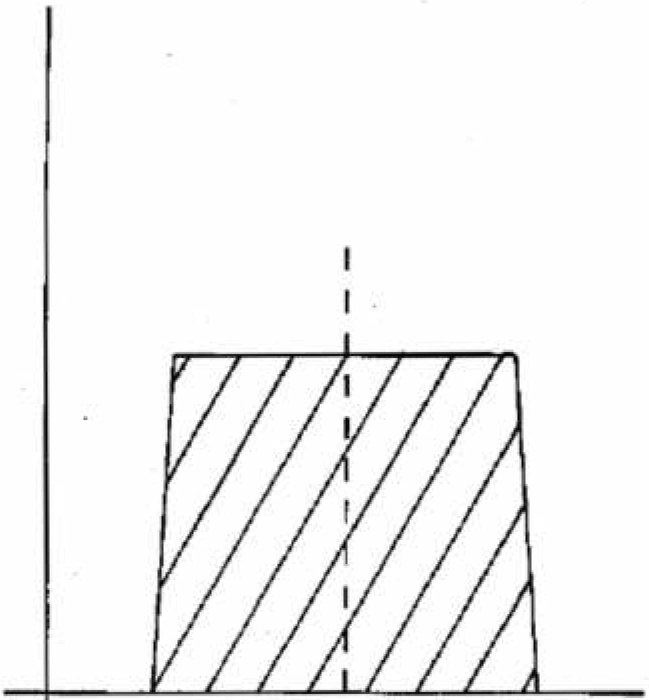
Esta selección puede ser: corte de agudos (filtros pasa bajos) y corte de bajos (filtros pasa algo). Existen filtros pasa banda (corte de agudos y graves) y filtros rejección de banda (corte central).



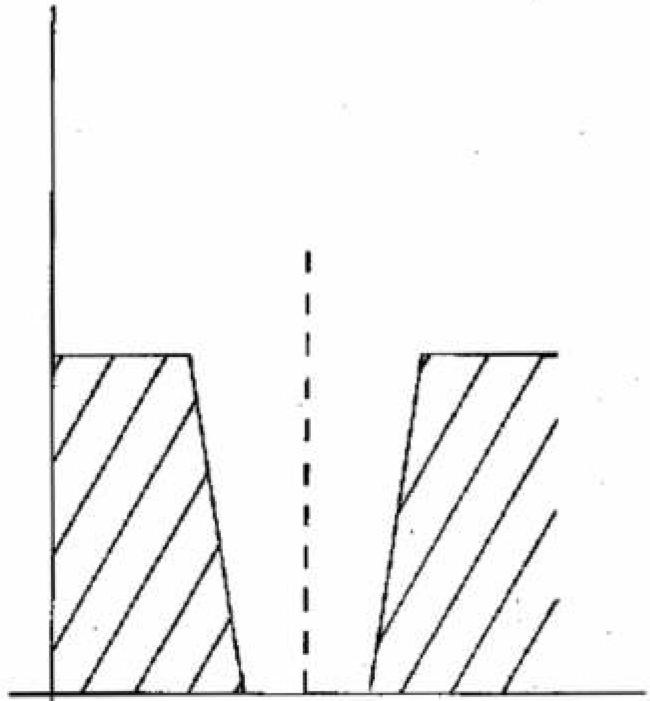
Filtro Pasa Bajo



Pasa-Alto



Pasa-Banda



Rejección de Banda

Modulador en anillo: modifica el espectro de dos señales creando frecuencias en cascadas que son la suma y la diferencia de las dos señales iniciales más la suma y la diferencia de las resultantes, etc.

Modulador de intensidad: es un amplificador de ganancia variable, controlado por tensión. Este módulo permite controlar la dinámica de una señal.

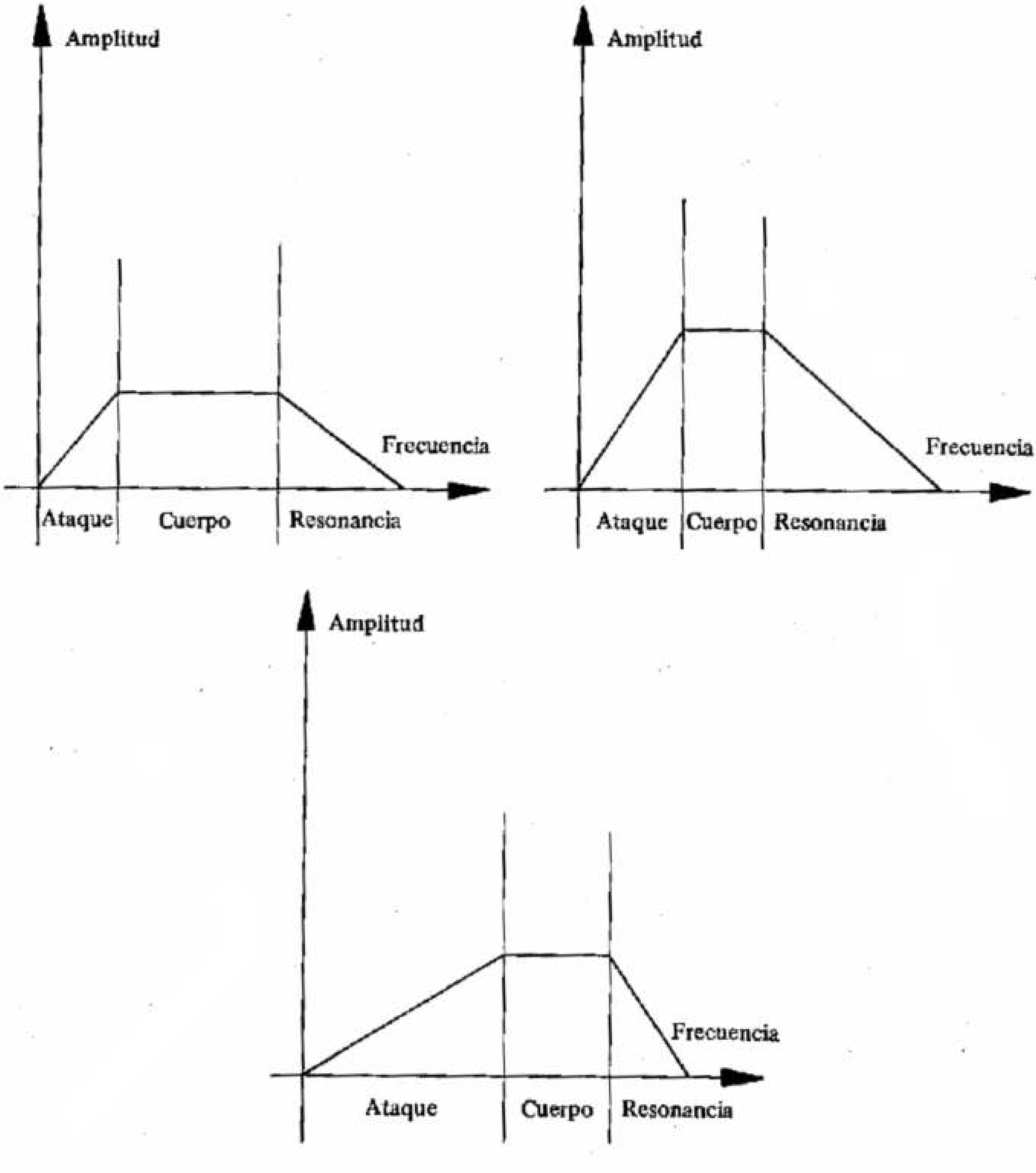
Reverberación: es un sistema mediante el cual se puede equilibrar la relación señal directa con la señal reverberada, controlada por una tensión.

La reverberación es normalmente un fenómeno acústico que puede ser usado para lograr un efecto puramente sonoro, con el objeto de atenuar la forma de sonidos demasiado "secos", y amplificar o alargar los objetos sonoros.

La reverberación aporta a los sonidos breves un cierto alargue y una caída o terminación que el sonido no posee naturalmente.

En otros casos una dosificación diferente puede realizar una transformación en la materia misma del sonido, produciendo una verdadera transmutación sonora.

Generador de forma: envía una tensión de control que permite regular el tiempo de los tres estados de un objeto sonoro: ataque, cuerpo y resonancia.



Ejemplo de distintas duraciones de los tres estados de un objeto sonoro.

Secuenciadores: al igual que los anteriores, son generadores de tensión de control; generalmente están unidos a un teclado o entradas gráficas. Esta tensión puede estar almacenada en una memoria, la cual puede ser utilizada a velocidad variable y controlada a su vez por otra tensión.

Generador de ruido blanco: son generadores en los cuales la señal ocupa todo el espectro audible y puede ser utilizada como señal audible o como señal de control.

En electrónica el ruido blanco es una señal aleatoria tanto para la amplitud como para la frecuencia. La señal resultante es llamada ruido blanco por analogía con la luz que contiene todas las frecuencias luminosas.

Existe un gran número de sintetizadores con características y modos de acceso diferentes, con mayor o menor cantidad de posibilidades de utilización y con particularidades operativas bien determinadas. Son representativos los modelos de Arp, Buchla, Synthi, Moog, etc., pero debemos reiterar brevemente tanto las limitaciones como las ventajas de este dispositivo.

El sintetizador, si bien no autoriza a obtener el infinito de posibilidades para el músico, aporta medios importantes a la producción de la música actual, permitiendo al compositor ser el artífice absoluto del sonido que produce, con control total de los parámetros físicos que intervienen.

Dadas las posibilidades de utilización y las características técnicas de construcción, cualquiera sea la marca u origen, es posible interconectar dos o más sintetizadores, que pueden producir sonidos y controlarse entre sí, lo cual permite una gama de posibilidades de utilización muy amplia.

Es indudable que la difusión de este instrumento ha permitido su incorporación a toda una serie de conjuntos de música popular que, basándose en las experiencias realizadas en los laboratorios de música electroacústica, han desarrollado y variado su utilización.

Si bien en un comienzo fue utilizado como un objeto "sofisticado" capaz de producir sonidos extraños, creando atmósferas estáticas o pocó evolutivas, la experiencia, el conocimiento, el análisis y el estudio ha llevado su utilización actual a un rol de características significativas tal como sucede con el resto de los instrumentos llamados convencionales.



Lionel Filippi
en el Laboratorio
Groupe Recherches Musicales.
Radio France. Año 1974.

Computadoras

En la hora actual la computadora, mediante una conversión numérico-analógica, permite la creación sintética de todo tipo de sonidos, dentro de una amplia gama que va desde la reproducción de objetos sonoros y timbres ya conocidos, hasta la producción de sonidos totalmente nuevos.

Es en los Estados Unidos de Norteamérica en 1956, que L. Hiller comienza la investigación de la música por computadoras y en 1959 Mathews, Pierce y Guttman realizan la síntesis artificial del sonido con una convertidor digital-analógico en la Bell Telephone Company.

En Francia, Iannis Xenakis, que desarrolla las leyes del cálculo de posibilidades en la composición musical, compone una serie de obras con la ayuda de I.B.M., y Pierre Barbaud inicia en la Bull General Electric sus investigaciones en el área de la composición automática.

En la actualidad, además de los ya nombrados, existen centros importantes de investigación en la Radio Televisión Francesa y el Centro IRCAM de París, en los cuales puede encontrarse la más avanzada técnica en informática aplicada al quehacer musical.

He nombrado la creación sintética del sonido y es necesario diferenciar:

A - Creación sintética analógica, en la cual existe una realidad física. Los módulos son componentes electrónicos que funcionan por una tensión eléctrica y las interconexiones se realizan mediante cables o fichas. Ejemplo de esto son los sintetizadores.

B - Creación sintética digital; los módulos son programas de cálculo (informática) y las conexiones son instrucciones especializadas que constituyen un organigrama, es decir órdenes de sucesión para el funcionamiento. Estas son las computadoras.

En el primer caso, el acceso al dispositivo se produce por medio de botones, potenciómetros, teclado, etc., en donde los valores son fijados de manera experimental. Existe una ida-vuelta, entre dispositivo-compositor y viceversa, que permite la investigación y desarrollo de la idea en directo y en tiempo real.

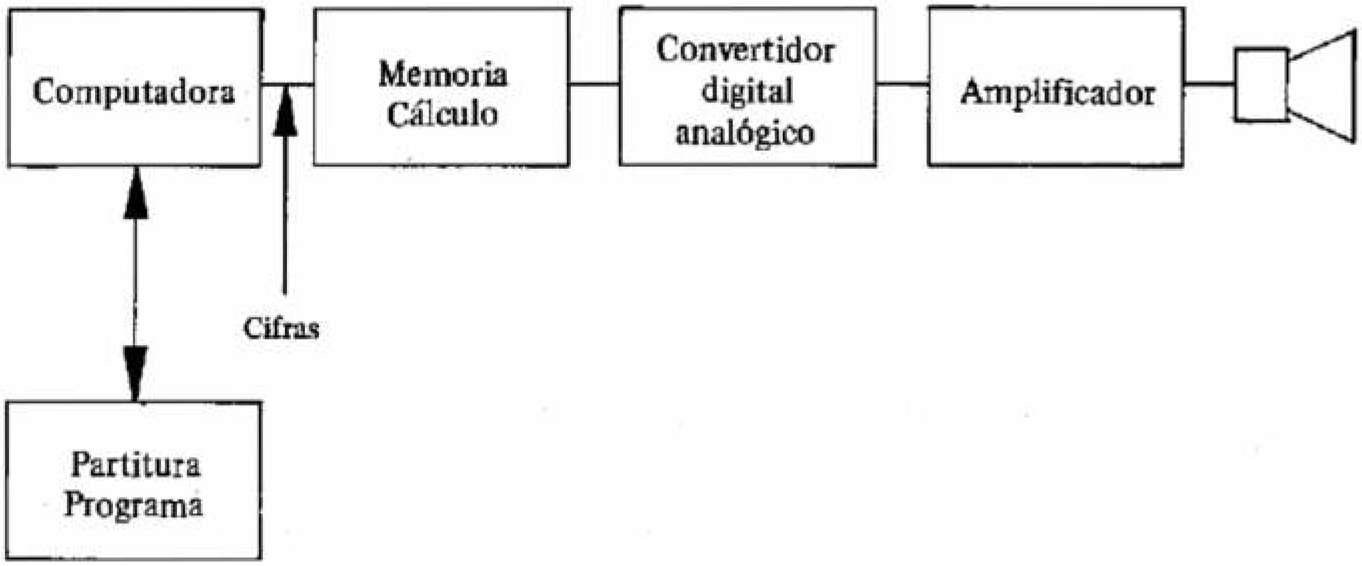
En síntesis digital los mismos valores son trasmitidos a la computadora bajo la forma de parámetros de notas, es decir de valores numéricos precisos, con la necesidad de prever sobre qué valores es necesario fijar dichos parámetros.

Existen sobre la computadora, diferentes métodos y teorías de utilización según sea la finalidad del músico.

A - Desde el punto de vista musicológico es posible dar una serie de datos, ya sea de manera ordenada o no, los cuales serán guardados en la memoria de la computadora y mediante un subprograma se podrán obtener conclusiones o datos estadísticos y constantes que pueden ser aplicados posteriormente al análisis de partituras o hechos musicales concretos.

B - Es posible dar a la máquina una serie de datos e instrucciones y recibir mediante el cálculo de posibilidades y del azar, esos datos ordenados de manera "X", los cuales, mediante un código preestablecido, serán traducidos a la escritura musical convencional, obteniendo como resultado una partitura.

C - La tercera posibilidad, creo la más rica e interesante, es la creación sintética digital del sonido. Es decir la utilización de un programa para calcular funciones numéricas; estos resultados se pasan luego por un convertidor digital analógico que traduce los valores calculados (números) en tensiones eléctricas, que pasados por un preamplificador y un amplificador, se hacen audibles mediante un altoparlante. Fig. 6.



Esta secuencia tiene como centro a la computadora, que recibe todos los datos necesarios para la definición física de la onda sonora deseada al término del dispositivo. Estos datos son consignados en lo que se llama la "partitura" y que tiene efectivamente una función análoga a la partitura convencional.

En esta situación, y como a un músico que trabaja en un laboratorio de música electroacústica no le es necesario conocer profundamente las teorías eléctricas y electrónicas ni sus aplicaciones, tampoco es necesario el estudio profundo de la informática para la utilización de la computadora.

Simplemente el compositor deberá conocer las posibilidades que ofrece el sistema y de qué manera debe transmitir la imagen del sonido deseado a la máquina. Sobre este punto aclararé algunos conceptos presentando las posibilidades de un sistema de creación sintética digital por computación llamado "Music V", y describiré someramente los principios formales y de síntesis utilizados en la realización de una partitura, lo cual proporcionará un primer acercamiento al proceso de síntesis, y al mismo tiempo explicaré algunos mecanismos internos esenciales al programa y a los procesos de generación del sonido.

En el sentido de "Music V" la partitura constituye la información de entrada a la computadora. Permite al compositor dar una características física precisa del sonido, que debe ser producido por la máquina.

Con la utilización del programa "Music V" todo se desarrolla como si el compositor, para realizar una obra, comienza por fabricar él mismo los instrumentos que luego utilizará para la ejecución de esa obra. Es decir que la partitura en este sentido se divide en dos partes:

A - Definición de instrumentos.

B - Definición de sonidos ejecutados por esos instrumentos.

La definición de instrumentos no es otra cosa que la descripción, dentro de un lenguaje codificado, para ser comprendidos por el programa, de diagramas representativos. Estos diagramas son construidos partiendo de grupos elementales, cumpliendo cada uno una función determinada y conectados entre sí por las diferentes entradas y salidas que poseen.

Esta definición está constituida por una secuencia de instrucciones efectuadas a cada módulo utilizado, escritas de modo que cada módulo esté situado luego del que necesita para funcionar.

La primera instrucción significa que la secuencia describe un instrumento que comienza en 0 y es designada por el N° 1.

La última instrucción representa el fin de la descripción del instrumento. Cada nota ejecutada por ese instrumento debe estar especificada por una instrucción compuesta por "n" parámetro de notas designado P1, P2, . . . Pn.

Cada instrucción de nota comienza obligatoriamentè por los cuatro parámetros P1, P2, P3, P4 cuya significación es la siguiente:

P1 - el símbolo NØT que determina que la instrucción es la descripción de la nota.

P2 - Momento del comienzo de la nota.

P3 - Número del instrumento encargado de ejecutar la nota.

P4 - Duración de la nota.

Los parámetros siguientes comenzando por P5, son los que figuran en la descripción del instrumento.

Como no es intención de este capítulo desarrollar en profundidad las posibilidades del programa de síntesis digital, sino presentar un panorama del mismo, dentro del quehacer musical considero que lo expuesto cumple el objetivo de guía y orientación.

Para concluir, podemos afirmar que la síntesis digital es un sistema que permite crear, realizar y reproducir sonidos u objetos sonoros con una precisión casi absoluta.

Las posibilidades y las características de este sistema colocan al músico en la situación y la necesidad de explicar totalmente la concepción instrumental y los valores musicales sobre los cuales va a desarrollar su juego instrumental.

Por otro lado, las características de concepción del programa general de cálculo permite la inserción de nuevos módulos, convirtiéndolo en un sistema siempre abierto.

Música mixta

Luego del nacimiento de la música sobra banda magnética los compositores han imaginado lo que se ha denominado Música Mixta, es decir la puesta en relación de una música sobre cinta magnética y de una música instrumental.

En la imaginación del compositor es importante la posibilidad de realizar frente al público la mezcla de los sonidos producidos por instrumentos que ejecutan en directo, en tiempo y espacio real, con otros provenientes de una cinta magnética, reproducidos mediante altoparlantes.

Prácticamente desde comienzos de la música sobre cinta, existió el interés de sobreponerle sonidos directos, con la intención de contrarrestar la rigidez de la cinta magnética, con la flexibilidad de la ejecución en directo.

Otro de los motivos para intentar esta reunión es el afán de lograr una conjunción de los métodos más modernos (técnicamente) con los más antiguos (cronológicamente).

Desde el comienzo es necesario reconocer la naturaleza específicamente distinta de la música realizada en estudio, que la diferencia fundamentalmente en cuanto a concepción, realización y difusión, y que resulta imposible reducirla a otra.

Luego de esto podemos preguntarnos: ¿es posible lograr la reunión de dos dimensiones tan diferentes, pese al atractivo casi instintivo que ello produce?

A este interrogante podemos responder que existen numerosas obras de este tipo; esto de por sí constituye una respuesta, pese a que aún no poseemos la suficiente proyección histórica para juzgar si esta realización es lograda o no.

En cuanto a la concepción y realización de la música mixta podemos distinguir tres niveles.

A - La experiencia consiste en crear una situación musical enfrentando un elemento fuerte y direccional (la cinta magnética), y solicitar a un instrumentista una actividad y juego complementario frente a lo que es ofrecido por los altoparlantes.

La cinta presenta un discurso elaborado con sentido musical claro. El instrumentista no tiene una partitura y reacciona instintivamente a la audición, en función de sus reflejos y de su imaginación.

Podemos constatar que si la secuencia de la cinta es eficaz, y el instrumentista dotado y cooperativo, en la reunión de ambos suceden cosas que nos llevan más allá de un determinismo corriente, y provoca en el instrumentista otros comportamientos que son bien utilizados en el resultado musical del conjunto.

En este sentido la cinta actúa como catalizador y, por lo exigente e inhabitual, permite que esta situación sea lograda, en cuanto a encontrar una relación apropiada entre el fenómeno instrumental y el electroacústico.

Imitación, oposición, superposición, acciones imprevisibles son algunas de las numerosas reacciones instrumentales que refuerzan la inicial proposición de la cinta y le otorgan un nuevo sentido.

B - Se invierte el proceso y partiendo de una proposición instrumental dada, tratar de crear en la parte electroacústica numerosas multiplicaciones del fenómeno original, mediante las posibilidades que otorga la manipulación en estudio.

Las técnicas de superposición o sucesión son amplias para provocar una expansión del fenómeno de origen acústico dentro del plano espacio-tiempo artificial de la música electroacústica; por otro lado, el enfrentamiento del sonido directo con su amplificación y variación sobre la cinta magnética crea una situación musical rica e interesante.

C - En este nivel se propone el problema de la composición en la verdadera dimensión de una obra mixta, donde se debe asumir conjuntamente la elaboración de dos discursos paralelos, pero complementarios, con el fin de obtener un resultado único sin que ninguno de los dos componentes, cinta e instrumentos, tenga un compromiso de subordinación con respecto al otro.

Es necesario, por otra parte, mantener la originalidad de los dos fenómenos, realizando a cada uno en su verdadera grandeza y posibilidad, para asegurar al mismo tiempo sus relaciones complementarias en el nivel del resultado y organización final.

La cinta magnética se caracteriza, en general, por su ejecución fija y la continuidad temporal que le es propia. Frente a esto los grados de libertad natural de la ejecución en directo, son siempre afectados por la variación.

La mezcla de ambos discursos supone puntos de referencia precisos, eventualmente zonas de sincronismos menos estrictas, pero siempre es necesario garantizar los puntos sincrónicos indispensables.

De esto se desprende que la partitura debe ser:

Operacional, para permitir su operación mediante las indicaciones de gestos a realizar por el instrumentista, el operador, el técnico de sonido, etc.

Acústica, dando los datos físicos y perceptivos necesarios a la composición y dilucidación de los motivos sonoros utilizados.

Musical, poniendo en evidencia las estructuras y las ideas musicales contenidas en la obra.

La partitura debe tener además de claridad en la notación (grafismos representativos de los objetos sonoros de la cinta magnética), los elementos de relación inherentes a este tipo de situación. A todo esto se agrega, naturalmente, una concepción eficaz del dispositivo de ejecución y difusión para contribuir a la yuxtaposición y superposición de las dos naturalezas sonoras.

Ubicación, número de altoparlantes, control independiente de los mismos, dirección simultánea del sistema y de los músicos con el fin de obtener el difícil equilibrio. En gene-

ral, podemos afirmar que la puesta a punto de todo el dispositivo es de fundamental importancia para el logro del resultado deseado.

Puede criticarse esta situación de dos fenómenos totalmente opuestos, puestos en relación, con el argumento de que siempre uno o el otro estará supeditado sin llegar nunca a profundizar sus propias cualidades y características.

Como respuesta podemos decir que la investigación y composición musical nos parece interesante y fecunda, bajo ciertas circunstancias, realizarla sobre los dos elementos a la vez, sobre la cinta y los instrumentos, más que sobre uno solo o en forma independiente.

No es la intención mezclar las cosas y confundir dos fenómenos de naturaleza distinta. En realidad, cuando realizamos una cinta magnética y sobre ella imaginamos y proyectamos una actividad de formas, de fenómenos sonoros, nos resulta interesante ver enseguida, no los paralelos que podamos hacer sobre el plano instrumental, pero sí cómo esta progresión puede también realizarse y desarrollarse en los instrumentos. Las dos relaciones son complementarias, también diferentes, pero útiles una con otra.

Por otro lado, no podemos afirmar que exista un mejoramiento o lo contrario cuando a una cinta superponemos los instrumentos o viceversa. Una obra para piano y orquesta no es algo mejor que una obra para piano solo. Es una cuestión de concepción, de realización, de escritura musical.

Es interesante, además, considerar en esta conjunción de posibles que constituyen por un lado el mundo instrumental y por otro, las fuentes electroacústicas, los problemas de tiempo, de espacio y de percepción (lectura) de las diferentes densidades de las superposiciones.

El tiempo instrumental está contenido en el tiempo necesario para realizarlo mientras que el juego de sonidos de los altoparlantes realizados en el estudio actúa en el espacio real y permite oír trayectorias, dinámicas y energías, en las cuales la producción (fabricación) es imposible en tiempo real.

El interés de la investigación musical en el estudio de música electroacústica es precisamente, entre otros, la exploración de este problema del tiempo, de sus relaciones entre un tiempo real y un tiempo otro.

Espacio. Un instrumento es una fuente puntual que produce energía acústica localizada; los altoparlantes permiten tener la totalidad del espacio, de trayectorias, de velocidades de invasión del espacio, que son propias de la música electroacústica y su manera de difusión mediante la orquesta de altoparlantes. Es decir, la creación mediante estos elementos, de una imagen acústica.

Por lo tanto es importante que una música mixta sea interesante en este nivel, dentro de las posibilidades y diferentes modalidades de ocupación y utilización del espacio.

Superposición. En la situación instrumental la vista ayuda al oído, tomando el mensaje sonoro de tal manera que se tiene como relación los gestos del ejecutante. En la música electroacústica no se tiene esa posibilidad de hacer coincidir un cierto lenguaje acústico con un cierto lenguaje de signos ópticos. En un discurso musical que reúna estos dos elementos debe lograrse una cierta claridad de la lectura de los elementos superpuestos. Es evidente que no hacemos referencia en este momento al caso límite, en el cual, por los altoparlantes, podemos enviar sonidos de las más variadas referencias (anecdóticas, culturales, etc.) que pueden crear superposiciones muy complejas y cargadas de relaciones extramusicales.

De esto se desprende que en la música mixta es interesante lograr un discurso en que los altoparlantes y los instrumentos puedan comunicar todas las posibilidades que les son propias, en el tiempo, en el espacio y en la claridad de lectura, sin llegar a anularse ni

a realizar discursos independientes en los cuales ni uno ni el otro agregan nada a la reunión de ambos.

Pienso que estas obras han adquirido pleno derecho y pueden ser consideradas como una de las formas de la producción actual y creo que el clima musical y sonoro que rodea al público y al auditor, en general ha cambiado.

Lo mismo sucede con el intérprete, que acostumbrado a un tipo de diálogo y comunicación con el público ahora debe, además, poder tocar en "play-back", con auriculares, con micrófonos tanto acústicos como de contacto, teniendo muchas veces como compañero de fila a un grabador, un amplificador, una batería de altoparlantes o simplemente una consola de control sonoro y difusión.

Personalmente estoy convencido que estas perspectivas de instrumentación sonora provocan, independientemente de la obra musical, un incentivo tanto en el compositor como en el instrumentista, en el técnico de sonido y en el auditor.

6

Música más o menos abierta

Roque de Pedro



Nació en la ciudad de Comodoro Rivadavia (prov. de Chubut), Argentina, el 26 de noviembre de 1935. Realizó estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo", completando las carreras de piano y composición.

Se desempeña como docente dictando cátedras de armonía y contrapunto en el Conservatorio Municipal Manuel de Falla, y otros Institutos de Buenos Aires.

Ha recibido numerosas distinciones: en 1966 el Fondo Nacional de las Artes premió su obra "Concierto para piano y orquesta", estrenada en el Teatro Colón dos años más tarde; "Orbitas I", para sexteto de viento, ha sido editada en un disco del Fondo Nacional de las Artes y la Asociación de Jóvenes Compositores de la Argentina; su obra "Sueño", para octeto vocal, recibió el Premio TRINAC en 1980, y "Epini", para coro hablado, fue editada por Ricordi Americana en 1979.

A partir de 1969, funda el grupo experimental "Movimiento Música Más" de importante trayectoria en el país a lo largo de 10 años, hasta 1979. Con este conjunto realiza numerosas obras que parten de la improvisación espontánea de los ejecutantes y de la participación del público, como es el caso de "Grupos Operativos" (para 4 agrupaciones de público y directores solistas) y "Respuestas Instantáneas" para grupos de improvisación y orquesta sinfónica.

Ha incursionado en la realización de música para audiovisuales, cortometrajes, piezas teatrales y de pantomima, actividad que realiza hasta la actualidad.

Se desempeña también como crítico musical y teatral en el diario "Clarín" y en diversas revistas de la capital, siendo destacable su especialidad en el fenómeno de la música rock.

Es autor de la "Historia Visual de la Música" (en colaboración) con un libro y 400 diapositivas, editorial Plaman 1966/68; y "El Jazz: historia y presencia", editorial Convergencia, 1976. Ha publicado también relatos de fantasía y ciencia ficción en diversas revistas.

Obras principales

"Respuestas Instantáneas". Para solistas (piano y guitarra), conjunto instrumental y vocal de improvisación, orquesta y máquinas copiadoras; obra de composición instantánea e improvisación colectiva (estrenada en el Teatro Colón con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires e integrantes de Movimiento Música Más. Dirigida por el autor), 1971.

"Epini" o "Apelaciones I". Para coro hablado (estrenada en la sala de la Dirección de Cultura Municipal), (Edición Ricordi), 1979.

"Juego de dados". Para dos grupos instrumentales (estrenada en el Centro Cultural San Martín y salas de diversos barrios), 1973.

"Música incidental para 'Los casos de Juan'". Obra teatral sobre cuentos de Bernardo Canal Feijoo, dirigida por Francisco Javier (estrenada en el Teatro de la Alianza Francesa), 1974.

"Divertimento para el sonido de un día 14-XII-1972". Para cinta magnética y cinco ejecutantes (estrenada en el Instituto Goethe, para el Quinto Curso Latinoamericano de Música Contemporánea), 1976.

"Sueño". Para 8 voces no cantadas (estrenada en el ciclo de cursos intensivos de vacaciones del C.R.A.M., Centro Ricordi de Asesoramiento Musical), 1980.

"Tres preludios". Para piano, 1962.

"Sonata". Para piano, 1963.

"Silencio yacente". Para recitante, dos voces, grupo de improvisación y orquesta sinfónica, 1973.

"Primer Concurso Nacional de Canto de Pájaros". Obra conceptual realizada en la Plaza Rubén Darío, 1972.

"La máquina de vivir". Opera de cámara sobre un cuento de Robert Heinlein, 1976.

Música para obras de la Compañía de Mimo Contemporáneo de Angel Elizondo

"Los Diariosss", "La Leyenda del Kakuy".

"Apocalipsis Según Otros", "Pi: 3,14" (La Pareja).

"Boxxx", 1977 a 1982.

Principales obras de creación colectiva con el Movimiento "Música Más"

"Plaza para la siesta de un domingo". Presentada en la plaza Rubén Darío (organizado por el CAYC), 1970.

"El Dalí que yo siento". (Presentada en el Centro Cultural Gral. San Martín, ciclo Expo-Danza, con la intervención del coreógrafo Juan Falzaone), 1971.

"El Retablo de Música Más". (Presentada en el Centro Cultural Gral. San Martín), 1972

Uno de los cauces que la música contemporánea retomó en algunos momentos o en algunos autores (a veces hasta más o menos agrupados por circunstanciales metas semejantes) fue el de las **formas abiertas**. Este concepto, muy amplio por cierto, puede ser reconocido en sus resultados de varias maneras.

Debemos aclarar, sin embargo, que si bien en ciertas corrientes del arte de nuestro siglo hay una concientización y una clara intencionalidad respecto de la obra abierta, la concepción y la práctica de apertura es uno de los fundamentos de la creación artística desde que el hombre empezó a definirse como tal. Por lo tanto, música más o menos abierta ha habido desde siempre, sobre la base de que la libertad está en la opción para colocar límites, para elastizarlos, rearmarlos, trasladarlos, reubicarlos, transformarlos, modificar sus diagramas, sus texturas, sus dimensiones, sus modos, sus modelos. Apertura no significa tanto destruir lo establecido (aunque a veces sea necesario hacerlo momentáneamente), sino encarar una reubicación de la perspectiva, del **ambitus** de desenvolvimiento creativo o de proyección, de la interpretación, de la participación personal y actual en el fenómeno artístico, expresivo, lúdicro o laboral.

En este pequeño trabajo, dos de las tres experiencias expuestas incorporan algún principio de este modo de encarar la creación sonora. Y creo que también se encuentra, de manera menos explícita, en la otra experiencia.

La primera, **el coro no cantado**, muestra todo un proceso abierto en los primeros tramos de la elaboración. Los materiales son seleccionados en un grupo, de manera espontánea; luego se recombinan también de acuerdo con normas que van surgiendo del grupo. Más tarde se suman grupos distintos en mezclas aleatorias diversas, hasta que, luego de un tiempo de decantación, yo mismo me encargo de "**cerrar**" los materiales en una obra definitiva, donde lo aleatorio está más ligado a la interpretación propiamente dicha (como en una composición tradicional) que en la propuesta formal.

Totalmente diferente es el camino de apertura que se produjo en mis series de *Juegos de dados*. Si bien desde el comienzo intervino la combinatoria por el azar a través de los dados (aleas), en las primeras versiones el material sonoro a combinar en el tiempo estaba mucho más fijado que en los modelos posteriores, donde los materiales sonoros serían cada vez más abiertamente propuestos por los intérpretes.

Ambas obras o conjuntos de obras se relacionan con mi interés por la participación inventiva del intérprete, por la actitud creativa en aquellos que no están específicamente dedicados a ella, incluso en los que no tienen formación musical convencional. Esto se encuentra también presente, en cierta forma, en *La cinta primaria*, una serie de trabajos creativos planificados para ser elaborados por quienes poseen un grabador y nunca pensaron en **componer** con él.

Se puede reconocer en estas propuestas una cierta cuota de actitud didáctica. Es evidente en el primer trabajo, ya que toda la fase preparatoria fue realizada en clases del

curso lectivo en un colegio secundario, con el objeto específico de tratar prácticamente aspectos de una técnica compositiva. También aparece en el **collage** sobre cinta, concebido de manera suficientemente elemental para ser recompuesto, como una experiencia personal creativa, por quien disponga de los mínimos elementos previstos. También apuntan a una enseñanza (la de la determinación personal, electiva, de los materiales sonoros más o menos clasificados) las últimas etapas de los *juegos de dados.*

Estas opciones creativas y otras que no explicito aquí por razones de espacio, están también relacionadas con otros aspectos que han preocupado a algunos (hacedores) dentro del arte contemporáneo, además de la **forma abierta** y el **juego**, como la **libertad** en sus múltiples acepciones, el **trabajo colectivo** en la obra artística, la **tecnificación pobre** como una oposición a una elevada sofisticación de medios y procedimientos, la **participación de no especialistas** en el proceso elaborativo y de interpretación. Esto exige a veces de quien trae la propuesta –es decir, en términos tradicionales, del compositor– que acepte cierto grado de despersonalización, de subjerarquización aparente, por cuanto hasta puede llegar a desconocer el producto final de aquello que propuso. Quizás una reacción contra esto fue la elaboración final de *Epini*, que se describe en la primera de las tres secciones de este trabajo.

Toda persona ligada a alguna expresión artística modificada sus comportamientos según su trayectoria, según las instancias de su vida. Incluso puede transitar etapas más productivas y otras más contemplativas o de asimilación. Lo colectivo y lo individual pueden ser también opciones alternantes. En mi caso particular, fue muy importante el período en el cual integré (habiendo sido uno de sus fundadores en 1969) el *Movimiento Música Más*. Allí, numerosas maneras de creación colectiva e individual a partir del sonido fueron practicadas, incluida la producción de espectáculos integrales, con una mínima participación de lo tecnológico y una abundante intervención de lo artesanal, además de un variado rechazo por lo obvio y un enfoque que tendía a eludir los prejuicos sobre qué es lindo o bello o bien hecho, sin contrariar por eso nuestros propios conceptos cambiantes.

Improvisación Roque de Pedro con Movimiento Música Más.



El coro no cantado

Una de mis principales preocupaciones a partir del momento en que comencé a dedicarme a la enseñanza de música en establecimientos no orientados específicamente hacia este arte, fue la de obtener una participación activa de todos los componentes de cada curso, no sólo aquellos que no poseían conocimientos básicos o cierta práctica musical, sino hasta de los que aparentaban estar negados para la actividad musical, y todos ellos en igual plano de responsabilidad.

Esto me llevó a cuestionarme los objetivos a cumplir en esas clases y los procedimientos a adoptar. Es muy habitual que los directores de estas escuelas requieran del profesor de música la formación de agrupaciones corales con "buenas voces" con un trabajo intensivo del que participan los más dotados. Es una manera de obtener un lucimiento interno (actos, reuniones, etc.) y externo (competencias interescolares, recitales, exhibiciones teatrales, etc.). Resulta loable esta ambición, semejante a la de tener un equipo de fútbol eficaz o algún supergenio ganador de encuestas televisivas. Pero la realidad nos debe hacer tener en cuenta **el total de los alumnos** y la relativa brevedad del tiempo disponible para nuestras clases. Una de las consecuencias de este planteo me llevó a la **práctica vocal colectiva no cantada**, a través de una valorización de las jerarquías sonoras (y consecuentemente musicales) de los sonidos cotidianos, incluidos los del lenguaje hablado, organizados como componentes fonéticos básicos.

A partir de esta propuesta, en varios cursos incorporé experiencias donde, a partir de textos extraídos de sus otras clases (historia, geografía, idioma nacional o extranjero, matemática, ciencias naturales, etc.) efectuábamos trabajos de composición, con repeticiones rítmicas o no, fraccionamientos silábicos o por letras, interpolaciones por palabras o por sílabas, lecturas en sentido contrario, etc. Sobre esto se aplicaban matices, ritmos, juegos de alturas, acentos, sonidos breves o largos, etc. Para apoyar el recuerdo de lo practicado se fue elaborando una signografía sencilla, que servía a los fines inmediatos, e incorporaba algunas de las pautas de la escritura musical tradicional y contemporánea, sin aplicación rígida sino específicamente en función del trabajo efectuado.

Todo esto se definió más cuando, entre los temas paralelos que se trataban en la clase de música, surgió el de la música contemporánea de concierto y en él, específicamente, el concepto de **música serial**. ¿Cómo explicar en términos no musicales un procedimiento ligado al manejo de componentes netamente musicales? La solución estuvo en buscar cierta analogía a través de los elementos que trabajábamos en ese momento. Así, el concepto de **serie** como **sucesión numérica** u ordenativa, fue aplicado a los fonemas del lenguaje, ordenándolos previamente para su elección posterior y la formación de **conjuntos fonéticos** únicos, a manera de palabras pero sin un significado previo.

El primer paso fue reconocer cuáles eran los sonidos básicos del lenguaje cotidiano y ordenarlos de acuerdo con alguna convención.

En principio aceptamos la separación de consonantes y vocales, ubicando estas últimas en el orden habitual: **A - E - I - O - U.**

Algo más complicado resultó ordenar las consonantes, ya que a veces hay una fonética que lleva diferentes grafismos, así como grafismos que varían su sonoridad según la relación con otros, a lo cual ha de sumarse la pronunciación localista. Para la definición final tuvimos en cuenta que **nuestro objetivo era sonoro musical** y que cuanta mayor riqueza pudiéramos extraer de los fonemas, también mayor sería nuestra posibilidad expresiva.

Eso sí, en este caso decidimos no salirnos de las sonoridades del idioma castellano.

Basándonos en este precepto, rescatamos la pronunciación netamente labial de la **B** y la labiodental de **V**; la **Z**, por su parte, fue reconocida en su forma más castiza, distinguiéndose netamente de la **S**; la **H** se convirtió en una claramente aspirada, y la **J** se enfatizó en cuanto a su pronunciación bien marcada hacia el paladar y aún hacia el velo del paladar, para diferenciarla bien de la **H** aspirada; la **Y** fue siempre ye, fricativa, y no i griega (vocal), aún cuando se encontrara sola o en el final de un conjunto fonético; la **LL** se pronunciaría claramente como consonante lateral dorsopalatal, así no se confundiría con **Y**. Paralelamente se eliminaron las letras con sonoridades semejantes a otras, eligiéndose las más características entre las opciones. Así la explosiva **K** fue conservada como fonema, y se eliminó tanto la **Q** como la **C** (ante **A, O** y **U**). Esta letra, la **C**, también fue reemplazada por la **Z** ante **E** o **I**. La **G**, por su parte, siempre conservaría su sonoridad natural, sin transformarse en **J** ante **E** o **I**. La **W** desapareció porque no tiene fonética española, sino que adopta la germana o la sajona según el origen de la palabra, a su vez relacionadas con nuestra **V** o nuestra **U**, respectivamente. La **CH** fue rescatada en su valor fonético sin reemplazo en el alfabeto.

Por fin, los sonidos consonánticos quedaron definidos en esta sucesión, fruto de su colocación originaria en el alfabeto.

B CH D F G H J K L LL M N Ñ P R S T V X Y Z

Es decir, 21 fonemas consonánticos diferentes.

A partir de las combinaciones de estos elementos consonánticos y vocálicos alternados a la manera de sílabas convencionales, elaboramos la primera etapa del trabajo, la de los **conjuntos fonéticos**. Para ello se aplicó un concepto acumulativo numérico no estricto, desde la unidad hasta complejos silábicos múltiples. La elección de las letras se hizo colectivamente, con un cierto ordenamiento dado por mí como profesor. Este trabajo se realizó independiente y paralelamente, en tres divisiones diferentes de primer año del Colegio Nacional N° 2, de Lanús, en el año 1971.

Este fue el primer estado de los materiales en uno de esos cursos, numerado cada conjunto de acuerdo con su orden de elaboración:

1) **U**, 2) **AR**, 3) **MU**, 4) **TUN**, 5) **ARA**, 6) **BARI**, 7) **IMNI**, 8) **UMAN**.
9) **AMBOR**, 10) **EPINI**, 11) **TANGON**, 12) **UPTABKA**, 13) **NIRUNER**.
14) **SIKATUB**, 15) **MILUNER**, 16) **RESOTEK**.

Como se puede ver habíamos reunido un total de 16 conjuntos fonéticos con densidad relativamente progresiva. Había que obtener una **serie** no progresiva.

Para ello se eligieron números libremente entre los alumnos, del 1 al 16. Así, se obtuvo esta sucesión:

10 - 3 - 9 - 5 - 11 - 6 - 14 - 13 - 4 - 15 - 7 - 12 - 2 - 16 - 8 - 1

Como consecuencia, se ordenaron los conjuntos en esta continuidad:

EPINI - MU - AMBOR - RA - TANGON - BARI - SIKATUB - NIRUNER -
TUN - MILUNER - IMNI - UPTABKA - AR - RESOTEK - UMAN - U.

Ya en este momento comenzamos a jugar con los conjuntos, a pronunciarlos con matices distintos, con prolongación de algunos de sus componentes, reiteraciones a manera de nube sonora o de rítmica isócrona, con emisiones de alturas varias, etcétera.

Seguidamente se incorporó el concepto de **retrogradación**, es decir, lectura en sentido contrario. Se aplicó de dos maneras: a) letra por letra en cada conjunto; b) en el orden de aparición de los conjuntos. Es decir que **EPINI** y **MILUNER** se convirtieron en **INIPE** y **RENULIM**, respectivamente, a la vez que se comenzaba por **U** y se concluía con **INIPE**.

En este punto apareció otro problema: ¿cómo aplicar un procedimiento que equivaliera a la inversión interválica, donde una tercera mayor corresponde ser modificada en sexta menor, y viceversa?

Para ello se ordenaron previamente y por separado las vocales, las consonantes y los números de orden, en orden original, y se relacionaron —para ser luego intercambiados— los primeros elementos con los últimos. Las sucesiones impares (como las vocales y las consonantes) poseían un elemento central inmutable; las sucesiones pares (como fueron los números en este caso) no poseen coincidencia alguna. El primer caso es semejante a los intervalos en música, donde la inversión de 4a. aumentada (seis semitonos) tiene igual composición que su inversión, la 5a. disminuida (seis semitonos igualmente).

Se organizaron los siguientes cuadros de relación:

Vocales:

A	E	I
U	O	

Consonantes:

B	CH	D	F	G	H	J	K	L	LL	M
Z	Y	X	V	T	S	R	P	Ñ	N	

Números:

1	2	3	4	5	6	7	8
16	15	14	13	12	11	10	9

Se realizó una inversión, letra por letra, de los conjuntos originales. Luego se hizo lo propio con los números. De esta manera apareció un nuevo material, que en el caso del curso que estamos mostrando como ejemplo llegó a presentarse de la siguiente forma:

7) **IMLLI**, 14) **HIPUGAZ**, 8) **AMULL**, 12) **AKGUZPU**, 6) **ZUJI**, 11) **GULLTELL**.
3) **MA**, 4) **GALL**, 13) **LLIJALLOJ**, 2) **UJ**, 10) **OKILLI**, 5) **UJU**.
15) **MIÑALOJ**, 1) **A**, 9) **UMZEJ**, 16) **JOHEGOP**.

A este material también se le aplicó el procedimiento de retrogradación ya explicado más arriba.

De esta forma teníamos disponibles cuatro secuencias diferentes, pero producidas en base a un mismo material: el **original** propiamente dicho; el **retrógrado** de ese original; el **inverso**; y el **retrógrado del inverso**.

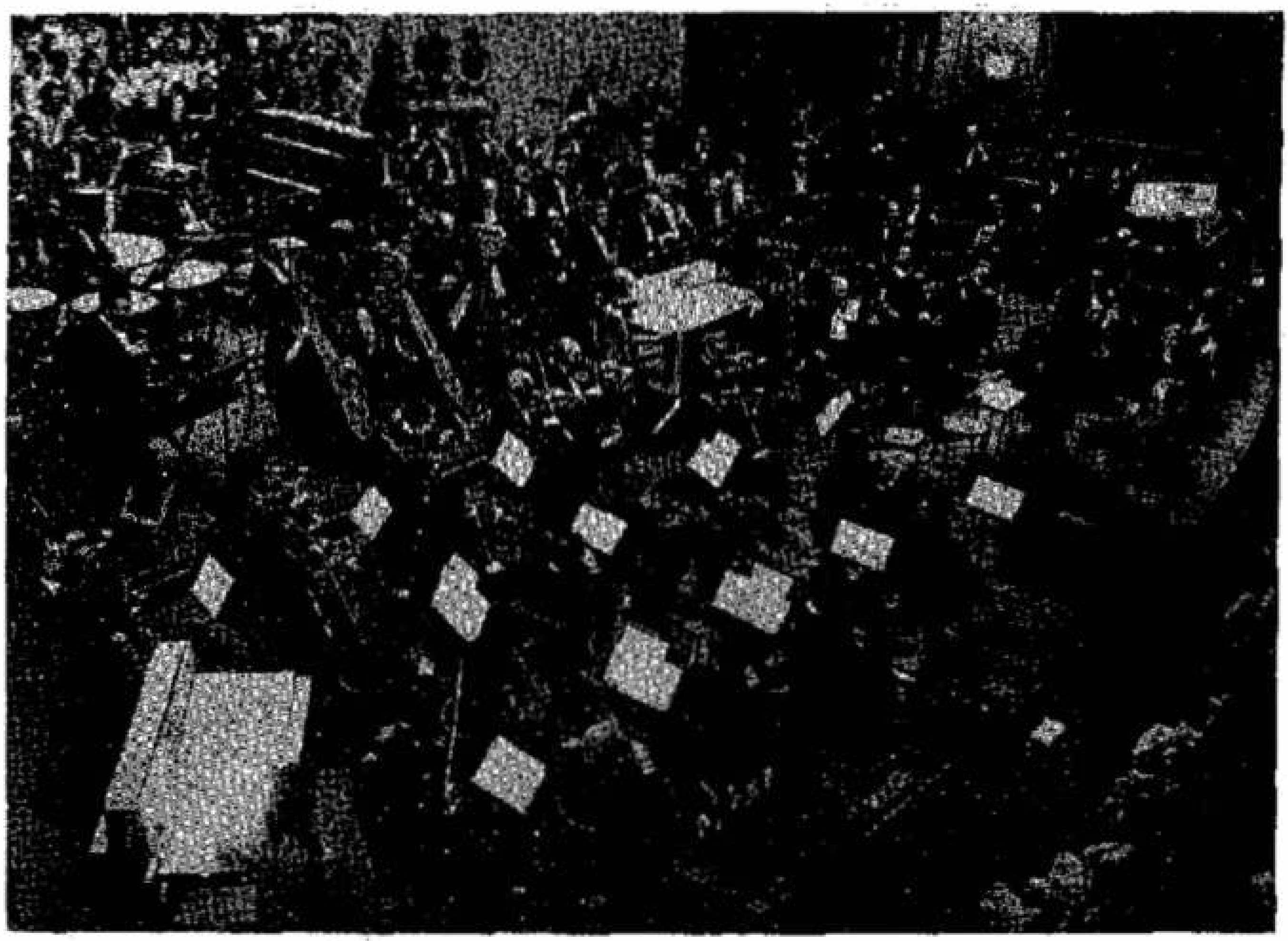
Las formas de emisión multiplicaron las posibilidades sonoras de estos materiales, con acentos, prolongaciones, fluctuaciones de entonación, separaciones dentro de los conjuntos, emisión rápida reiterada, cortes secos, matices, tono grave, medio, agudo y sobreagudo, etc. Además, se realizaron numerosas experiencias, tanto con la totalidad del grupo como a través de subdivisiones diversas, con ejecución simultánea de secciones diferen-

tes, incluyendo procedimientos de canon, prolongación de efectos con cambios en otras secciones, etcétera. También se aprovechó para realizar práctica de dirección a cargo de los propios alumnos.

Estas versiones eran grabadas. Posteriormente se las escuchaba, se hacía una crítica sobre los resultados (que en muchos casos poseían un grado de aleatoriedad bastante alto, pero no por ello falto de control), y a partir de eso se reelaboraban trabajos de interpretación.

Como paralelamente se había efectuado un trabajo similar en tres cursos, que habían resultado en materiales diferentes a partir de semejante procedimiento, en una etapa posterior se reunieron los tres grupos de alumnos y se los hizo trabajar en conjunto, tanto con directores independientes como a cargo de un solo director para todos, que seleccionaban las entradas de los grupos y aun su matiz e interpretación.

Esto culminó con la participación de los tres grupos, conducidos por uno de los alumnos, en una obra de carácter experimental que me pertenece (**Respuestas instantáneas**, para solistas, grupos vocales e instrumentales de improvisación, orquesta sinfónica y máquinas copiadoras), estrenada el 15 de noviembre de 1971, en el Teatro Colón de Buenos Aires, con la intervención de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, el guitarrista Roberto Lara e integrantes del Movimiento Música Más de música libre, bajo mi conducción general.



Obra: "Respuestas Instantáneas" para solistas, grupos vocales e instrumentales, orquesta sinfónica y máquinas copiadoras. Estreno: 15 de noviembre de 1971, Teatro Colón de Bs. As.

Es decir que los alumnos cubrieron, en el transcurso del año, las siguientes etapas:

1) reconocimiento sonoro de los componentes del idioma castellano (atención auditiva);
2) elaboración de los materiales (inventiva);
3) transmutación formal de los materiales y práctica de ejecución (conocimiento de las posibilidades expresivas);
4) presentación pública en un importante escenario (conclusión expositiva).

Sobre la base de estos materiales, en el verano de 1971/72 elaboré una partitura para coro mixto hablado, que fue estrenada en un concierto del Movimiento Música Más en el Centro Cultural San Martín el 29 de julio de 1972, con el nombre de *Apelaciones I* (que luego fue cambiado por el de *Epini*, primera palabra que se emplea en la obra), y que está actualmente editada por Ricordi Americana.

A partir de entonces, no sólo he repetido exitosamente la experiencia creativa con diversos grupos de estudiantes de niveles medio y superior (especialmente en escuelas de teatro), sino que he empleado la partitura definitiva para la integración de grupos corales, con o sin experiencia cantada.

El código interpretativo empleado es fácilmente aprehendido, y permite abocarse con rapidez al proceso interpretativo netamente sonoro.

La obra *Epini* también ha sido ejecutada por un grupo coral brasileño en el Festival de Música Contemporánea de la ciudad de Santos, en 1976.

La cinta primaria

Esta propuesta surgió a partir de una serie de notas que me encargara en 1973 una revista especializada en audio. Se trataba de orientar a personas que, poseyendo algún grabador, querían efectuar trabajos creativos, pero no poseían una base como para concretar sus aspiraciones. Así, surgieron una sucesión de artículos bajo la denominación de *El collage sonoro*. Como una consecuencia, ya que cada propuesta de trabajo era realizada por mí previamente, de esa experiencia emergieron varias obras con base grabada en cinta (algunas con inclusión de instrumentos en vivo posteriormente), siempre sobre el manejo de un mínimo indispensable de medios mecánicos.

En este caso se trató de crear un *collage* sonoro sobre la base de una frase u oración hablada, para enfatizar su contenido semántico.

Se empleó un pensamiento incluido en el libro *Voces*, de Antonio Porchia: "El mal de no creer, es creer un poco".

Se utilizaron dos grabadores: 1) para el montaje, de cinta abierta, con velocidad de 7 1/2 pulgadas por segundo; 2) para grabar originariamente el texto, que en este caso fue un aparato simple a "cassette". Se preparó una línea de conexión con salida del segundo hacia el primero de los grabadores. También se previeron elementos de corte y edición de cinta.

En el grabador 2 se efectuó la grabación del texto, de manera pausada pero con naturalidad. Se buscó que la separación entre las palabras fuera nítida pero no forzada, con buena articulación. Esta grabación fue la utilizada durante todo el trabajo. Además de la frase propiamente dicha se añadieron tres sonidos prolongados: uno fue una **mmmm...**, otro una **ssss...** y el tercero una **rrrr...** En todos los casos se mantuvo constante el tono y el volumen de la voz. Con unos 10 segundos de cada material fue suficiente, en este caso grabados directamente en el aparato de montaje final, trozo de cinta que fue intercalándose en los momentos necesarios.

El **collage** fue realizándose en varias etapas, donde por momentos se agregaban trozos de cinta con los sonidos continuantes y en otros se compaginaban fragmentos de la frase, además de segmentos de cinta virgen, para silencios.

Para la realización seguimos un plan gráfico, que va expuesto en este diagrama, donde se indicaban los segmentos en cm de cinta para los efectos continuantes o de silencio, y las palabras y fragmentos de frase que debían regrabarse en el aparato a fin de obtener el producto final.



El resultado fue una pequeña obra sonora, musical en cuanto a qué es el ordenamiento de esos sonidos en el tiempo, que a su vez adquiere un significado expresivo especial en cuanto enfatiza el significado del texto básico. Todo esto realizado con ausencia de materiales de laboratorio electrónico, de manera netamente artesanal. Posteriormente, y a modo de afirmación de la comprensión en cuanto a forma musical empleada, se hizo un análisis de la composición, que dio el siguiente resultado, con varias aplicaciones del

texto según los sectores empleados (como tema A, B o C, según los contenidos, además de interpolaciones diversas y una coda donde aparecía íntegro), y secciones consideradas como introducciones y puentes. El diagrama fue el siguiente:

SECCIONES	TEMA
Introducción	mmm . . . sss . . .
puente	(silencio)
A	creer/es creer
	creer un poco
	es creer
	no creer
	(con interpolaciones de la introducción)
puente	rrr . . .
Introd. 1 (reducida)	mmm . . . sss . . .
B	el mal
	el mal de no
puente	(silencio)
C	un poco
puente	(silencio)
A2	es creer un poco
	no creer
	un poco (interpolación de C)
	es creer
Introd. 2 (retrógrado)	sss . . . mmm . . .
coda	(texto completo)

La versión, que podemos considerar como música electrónica pobre (o de montaje concreto), se estrenó en un concierto del Movimiento Música Más y fue transmitida en audiciones radiales.

Los juegos de dados

Uno de los procedimientos que la música contemporánea ha encarado en más de una oportunidad y con enfoques muy diferentes es el de la aleatoriedad. El empleo del azar es muy distinto en John Cage, por ejemplo, que en Iannis Xenakis. Mientras uno puede recurrir a los palillos del I Ching, el otro hace acopio de su abundante manejo de las matemáticas e incorpora la probabilística para algunas de sus creaciones. Juego y ciencia aparecen aquí más que nunca emparentados conceptualmente con la música, si bien polarizados en estos dos creadores indiscutidos de nuestro siglo.

Sin pretender compararme con ninguno de ellos, yo también sentí la inquietud del azar en cuanto a la creación musical. Fue así que, en el último año de mi carrera de composición en el Conservatorio Nacional de Música Carlos López Buchardo, presenté durante un concierto de alumnos, una obra denominada *Aleaciones* para dos pianos, dados y percusión.

Cada instrumentista (eran dos) debía tocar en su piano (en el teclado o en el encordado, según las indicaciones) y en sendos instrumentos de percusión (xilófono y crótalos, uno; glockenspiel y claves, el otro). Pero, además, cada uno de ellos tenía un dado, que debía ser arrojado al comienzo y luego de la ejecución de cada secuencia sonora. Estas

eran seis para cada intérprete, correspondientes numéricamente a las caras del dado, correlativas entre ambos pero no idénticas. La obra consistía en la ejecución de todas las estructuras propuestas pero solamente cuando surgía el número correspondiente en el dado arrojado. El inicio era simultáneo entre ambos, pero luego cada ejecutante continuaba su juego-ejecución independientemente, superpuesto al otro, pero sin esperar sus conclusiones.

La obra proponía otra manera de ser percibida; como puro juego de azar; ya que se la encaraba también como una competición, donde resultaría ganador aquel intérprete que llegara a tocar la totalidad de los fragmentos con el menor puntaje en cuanto a números sumados. Para hacer más accesible esto, se incorporaban las voces de los pianistas diciendo el número que iban sacando en cada oportunidad, en tanto un ayudante anotaba en una pizarra la lista de números; él se encargaba de la suma final y de declarar al ganador, además de emitir la señal de inicio de la obra diciendo: "Hagan juego, señores".

La composición sufrió varias transmutaciones en el paso del tiempo. A veces, se contó solamente con un piano para su ejecución. En ese caso, uno de los sectores fue reemplazado por un heterogéneo grupo de instrumentos (además de los de percusión ya previstos, guitarra, tambores, etc.). También se hicieron versiones donde intervenían instrumentos de viento, cuerdas y percusión en cada grupo, con más de un ejecutante por sector, con los pianos ya totalmente ausentes. En cierta oportunidad, se elaboró una versión reducida, para ser ejecutada en televisión, donde los minutos de publicidad son más importantes que el programa en sí.

A esa altura, la obra ya había empezado a llamársela simplemente *Juego de dados*. Y esa es la denominación definitiva con que se la presenta actualmente.

La primera versión estaba basada en una elaboración multiserial de los elementos de cada estructura (por intervalos, notas, duraciones, acentos etc.), minuciosamente detalladas. Las versiones últimas están realizadas en base a grafismos que dejan un amplio margen a la inventiva por parte de los intérpretes, aunque siempre conservando las características de cada estructura en cuanto a diseño general. La número 1, por ejemplo, enfatiza especialmente el silencio; la número 6, por el contrario, es muy densa; otras tienen especiales oposiciones de alturas, duraciones y acentos, mientras otras se manejan sobre la base de la isocronía.

Estos últimos modelos tienen, además, la flexibilidad de ser fácilmente interpretados por músicos de cualquier formación y aun por quienes, sin poseer conocimientos musicales convencionales, tienen un mínimo manejo del espacio y el tiempo.

7

"Apariencia" y "realidad" en la música del siglo XX

Mariano Etkin



Nació en Buenos Aires, Argentina, en 1943. Estudió en la misma ciudad con los maestros Ernesto Epstein y Guillermo Graetzer, y en la Juilliard School of Music de New York con Luciano Berio, becado por la Organización de Estados Americanos (O.E.A.). En 1968/69 becado por el Gobierno de Holanda, realizó estudios de dirección orquestal en ese país con Paul Hupperts, y de música electrónica en el Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Utrecht con Gottfried M. Koning. Con posterioridad, participó en el curso de dirección orquestal dictado por Pierre Boulez en la Academia de Música de Basilea (Suiza).

Fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella en 1965/66 y 1971, donde realizó estudios de perfeccionamiento con Alberto Ginastera, Earle Brown, Iannis Xenakis, Roger Sessions y Maurice La Roux.

Obtuvo las siguientes menciones: Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires a la producción musical 1967, por su obra "Soles".

Premio de la Radio AVRO de Holanda, en el Concurso Internacional de Composición organizado por la Fundación Gaudeamus de ese país, por su obra "Elipses" para orquesta de cuerdas.

Asimismo Radio Bremen (Alemania Occidental) le encargó la composición de una obra ("Muriendo entonces", para conjunto de cámara) estrenada en el festival internacional de música actual "Pro Música Nova", 1970, organizado por dicha emisora. Se distinguió en nuestro país como autor de la música para numerosas obras teatrales, y diversos filmes.

Sus obras han sido ejecutadas en el Uruguay, Perú, la República Dominicana, Puerto Rico, México, los Estados Unidos, Holanda, España, Alemania, Suecia, etcétera. Ha participado ya sea como compositor, intérprete o director, en diversos festivales nacionales y extranjeros.

Ha ofrecido cursos y conferencias sobre música actual en diversas instituciones, re-dios y universidades argentinas y del exterior.

Se desempeñó como profesor titular de Historia de la Música y Análisis y Formas Musicales, en el Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán.

En 1980, la Fundación "ALTE KIRCHE BOSWIL" de Suiza, seleccionó "Otros tiempos" y "Otros Soles" para ser ejecutadas y analizadas durante el Sexto Seminario Internacional de Composición, organizado por dicha Institución y dedicado al tema "Lenguaje musical de avanzada e inteligibilidad".

Mariano Etkin fue invitado nuevamente para hacerse cargo de cursos de Análisis, Composición y Música del siglo XX, en el año lectivo 1980/81 en la Facultad de Música de la McGill University de Montreal, Canadá.

Obras principales

"Tres piezas". Para piano, 1959.
"Interludios". Para piano, 1960.
"Variantes". Para flauta, 1960.
"Planos". Música para una pintura de Eduardo Mac Entyre. Para piano, 1960.
"Quinteto aleatorio". Para instrumentos de viento, 1961.
"Tres parábolas". Para conjunto de cámara, 1963/64.
"Elipses". Para orquesta de cuerdas, 1964.
"Entropías". Para trompeta, dos trompas, dos trombones y tuba, 1965.
"Estática móvil I". Para tres contrabajos, dos trombones, clave, armonio y dos percusionistas, 1966.
"Homenaje a Filifor forrado de niño". Para dos flautas, dos clarinetes y percusión, 1966.
"Estática móvil II". Para violín, viola y violoncelo.
"Soles". Para flauta, trompa y contrabajo, 1967.
"Distancias". Para piano (Edición Ricordi), 1968/69.
"Juego uno". Para dos trombones, 1969.
"Muriendo entonces". Para viola (amplificada), contrabajo (amplificado), tromba, trombón, tubo y dos percusionistas, 1969.
"IRT-BMT". Para flauta y contrabajo, 1970.
"Dividido dos". Para acordeón amplificado y sonidos electrónicos, 1971.
"Copla". Para cuarteto de vientos, 1971.
"Música ritual". Para orquesta sinfónica, 1971/74.
"Otros soles". Para viola, clarinete bajo y trombón, 1976.
"Umbrales". Para dos flautas, 1976.
"Lo uno y lo otro". Para piano, 1977.
"Otros tiempos". Para quinteto u orquesta de cuerdas, 1978.
"Paisaje". Para orquesta de cuerdas, 1979/80.

"Suelo creerse que hay una 'verdad' en arte.
Yo no dejaré de repetirlo,
inclusive en alta voz: 'NO HAY VERDAD EN ARTE'.
Sostener lo contrario no es más que una mentira,
y no es lindo mentir".

Erik Satie

Este escrito es una apretada síntesis de algunas ideas que venimos desarrollando a través de la enseñanza desde hace unos años a esta parte. Estas ideas se han ido modificando en medida más o menos sustancial de acuerdo con los estímulos que fueron surgiendo con la aparición de obras propias o de otros, y con la investigación teórica personal o ajena. Con esto queda dicho que lo que sigue, dentro de un tiempo, y a la luz de la aparición de nuevas obras o herramientas de análisis, puede entrar en el plano de lo relativo. Conviene explicitarlo pues se tiene tendencia a dar a la palabra escrita la perdurabilidad que tiene el papel sobre el que se la imprime.

La liberación de la disonancia, es decir, la no sujeción de ésta a las reglas establecidas por la tonalidad para su tratamiento fue uno de los hechos cruciales en la música occidental. Generalmente se da como un hecho histórico el que Arnold Schönberg haya sido quien –a través del atonalismo– produjera esa liberación. Efectivamente, él abolió las normas tonales en lo que se refiere a las alturas, dispuestas horizontal o verticalmente. Pero en lo que respecta a la forma –entendida no sólo como la organización de los materiales sino también, y fundamentalmente, como la manera en que se concibe y organiza el tiempo, la "duración" de la obra– quedó ligado al siglo XIX. Aun en las composiciones pertenecientes al estilo aforístico, Schönberg piensa en términos de planteo inicial o idea básica-desarrollo-climax-final. Las piezas N° 2 y N° 6 de sus "*Seis pequeñas piezas para piano*" *op. 19*, son ejemplos muy claros en este sentido.

Se trata, al fin de cuentas, de la supervivencia de la organización usual del allegro de sonata clásico-romántico, comprimido, más o menos enmascarado, pero presente. Esa organización –en buena medida análoga a la de la tragedia griega clásica– presupone una concepción del tiempo musical del tipo causa/efecto, en el sentido de que cada momento adquiere significado en función del que lo precede y del que lo sucederá, careciendo del grado suficiente de autonomía como para que si cambiamos su ubicación dentro de la obra, ésta no se destruya como tal. Aparentemente, esto parece una verdad de Perogrullo, pero es ahí donde reside la clave del asunto.

La concepción del tiempo musical –y de la obra– como una sucesión causa-efecto-causa-efecto, etc. se relaciona estrechamente con la mecánica del lenguaje narrativo-didáctico. Y como éste, es finalista, intenta demostrar algo; se dirige desde un punto de partida o núcleo inicial (tema, serie, etc.) y se desarrolla, para arribar a una conclusión. Asistimos así a conflictos-contrastes de ideas musicales, en base a materiales divergentes: sujeto/respuesta, primer tema/segundo tema, serie en forma original/serie en forma retrógrada, lo melódico/lo armónico, etc. Pero siempre ambos términos parten de una unidad que los contiene, o el segundo de ellos deriva del primero. A partir de esa unidad –en la que se encuentran en germen todas las posibilidades ulteriores de desarrollo– se despliega todo el fluir de la obra y de su tiempo. Bach, Beethoven, Brahms, Schönberg,

Berg y Webern son algunos de los compositores –casi se podría hablar de una línea germana– que conciben a la música de esa forma. Forma dinámica por excelencia, en la que se escribe perfectamente el principio schönberguiano de la no repetición o variación permanente.[1]

La liberación de la disonancia –inevitable hito al que debían llegar los sucesores históricos y estéticos de Wagner, en un proceso inexorable de resquebrajamiento del sistema tonal con elementos ofrecidos por el sistema mismo, o sea, con elementos **propios** de éste– enmascaró la dependencia de la escuela de Viena con respecto a las formas propias de la tonalidad. Más aún, podemos decir –y esto es lo realmente decisivo a efectos de una valoración histórica correcta– que la liberación de la disonancia fue una transformación en el pensamiento musical en el parámetro altura– siempre refiriéndonos a la escuela de Viena– pero no en la concepción del tiempo musical ni en la forma. Por otro lado, es como si el proceso de desarrollo a partir de un sistema –la tonalidad– tal como se dio en la historia de la música se reprodujera a la vez en cada una de las obras que se integraron al mismo de manera se diría "consecuente" con él, sin "exabruptos" en cuanto al respeto o a la superación de sus reglas, y siempre expandiéndolo **desde adentro** sin incorporar elementos extraños al mismo.

En el siglo XX, aparte de producirse ese hecho crucial de la liberación de la disonancia desde **adentro**, ocurrió otro fenómeno que –según lo ocurrido hasta nuestros días– ha probado tener consecuencias igualmente importantes: la liberación de la forma musical del concepto de desarrollo. Satie, Debussy, Stravinski y Varèse son los nombres a través de los cuales puede trazarse una línea divergente con respecto a la música centroeuropea adscripta a la línea "sonata-desarrollo". No se trata solamente de que la forma sonata fuera soslayada por esos compositores[2], sino de la actitud frente a la concepción misma de la obra y del tiempo musical. Puede decirse que en ellos aparece una utilización espacial del tiempo musical. En lugar de desarrollar a partir de una unidad, se trataría de **distribuir** un repertorio preexistente de elementos en una totalidad –la de la duración de la obra– concebida a priori como un espacio (de tiempo) a ser llenado. Se piensa el objeto sonoro como una totalidad a priori, o como un conjunto de secciones parciales relativamente autónomas. Es como si la ideación inicial de la obra se diera como una simultaneidad y no como una narración en pasos sucesivos. En rigor, podría hablarse en este caso de una música "que está ahí", a diferencia de una música que se dirige hacia un punto determinado, como la correspondiente a la línea romántica y todas sus derivaciones. En fin, se trata de una música atelcológica, no finalista y no didáctica.

Sin duda fue Erik Satie el que produjo en forma consecuente, por primera vez, una música no finalista. Sus "Ogives" (¡de 1886!) son una prueba irrefutable. Y "Jack in the box" (de 1899), bajo su fachada de "music hall" oculta una fascinante posibilidad de

1. El caso de Webern, especialmente en el período dodecafónico, es algo particular, pues, al realizarse la variación con mínimos elementos, se crea un círculo cerrado de posibilidades en el que la simetría juega un papel fundamental, evidenciándose a menudo un marcado estatismo. Sintomáticamente, Webern, en ese momento dodecafónico, recurre más asiduamente a la forma sonata clásica, a veces con sus repeticiones textuales características.

2. El hecho que Debussy hacia el final de su vida escribiese tres sonatas, y que Stravinski haya contribuido con algunas pocas sinfonías y sonatas en su período neoclásico, no invalida para nada nuestro planteo, pues, a esa altura de sus vidas, ambos compositores ya habían demostrado sobradamente su vocación no sonatística. Además, en el caso de Stravinski, en su época serial –a partir de 1952– reafirma sus concepciones opuestas al desarrollo. Para comprobarlo basta con escuchar sus magistrales "Réquiem Canticles" de 1966, que ofrecen –más de medio siglo después– interesantes puntos de contacto con las importantes "Tres piezas para cuarteto de cuerdas" de 1914.

intercambiar sus secciones sin perder la menor coherencia, gracias a que las armonías de enlace entre las mismas son de una marcada ambigüedad o adireccionalidad. Pero son innegablemente sus "Vexations" –compuestas hacia 1895– las que marcan una increíble anticipación –de más de medio siglo– con respecto a tendencias muy posteriores. Apenas una página que debe repetirse 840 veces seguidas, constituye mucho más que una simple broma, como se cree a menudo ingenuamente. Esta apoteosis del estatismo y de la anulación total de la relación causa-efecto reaparecerá en John Cage, Morton Feldman, La Monte Young y otros compositores estadounidenses, y luego en algunos europeos, probando la fertilidad a larga distancia de Satie.

Otras obras de Stravinski, Varèse y Debussy en menor medida –para limitarnos sólo a los clásicos del siglo XX– atestiguan sobre esta **otra** concepción del tiempo en la que la repetición, operando de manera explícita –y no implícita como en la línea romántica– aparece como uno de los recursos principales en la construcción de la obra. Altamente significativas en este aspecto resultan, por ejemplo, la primera de las "Tres piezas para cuarteto de cuerdas" de Stravinski –donde el estatismo se materializa a través de la superposición de "ostinatos" de diferentes longitudes, con el consiguiente proceso de desfasamiento de planos, típico del autor– e "Integrales" de Varèse, con sus procedimientos de registración fija en complejos sonoros que se mantienen invariables durante extensos tramos.

Los compositores mencionados en último término –a excepción de Varèse[3]– pueden ser referidos al sistema tonal, en tanto sus contemporáneos de la corriente atonal se apartan del mismo. Pero esta afirmación es válida únicamente en el campo de las alturas. En el campo de la forma y de la concepción del tiempo musical hay que decir exactamente lo contrario.

Satie, Debussy y Stravinski son los grandes transformadores de la tonalidad por la incorporación a ésta de elementos extraños a ella, lejanos en el tiempo histórico –lo modal– y en el espacio geográfico –escalas "exóticas", asimetría rítmica y formal–. Aquí podemos hablar, entonces, de una liberación de la disonancia producida desde afuera. Sin embargo, la existencia, en las obras de esos compositores, de un centro o eje tonal, en última instancia presente, disimuló la renovación en lo formal[4].

Así como la liberación de la disonancia desde adentro enmascaró el tradicionalismo formal –caso escuela de Viena–, la persistencia de lo tonal enmascaró la liberación de la forma –casos Satie y Stravinski–. De modo que la antinomia tonal/atonal –igual a reacción/progreso– ya no puede esgrimirse como explicación central de lo ocurrido en el siglo XX. Esto debería obligar a revisar el criterio de que "lo contemporáneo es disonante", simplismo aún bastante difundido[5].

3. Morton Feldman definió mejor que nadie, en pocas palabras, el rol de Varèse en el siglo XX: "Es importante, especialmente porque fue el primero en ejercer una acción directa, física, con los sonidos. . . Sin Varèse no hubiera habido crisis, porque él creó una crisis, porque su obra no es dialéctica. . . Su música abre el siglo XX, mientras que la de Boulez cierra el siglo XIX".

4. Creemos que todavía está por hacerse un estudio profundo, serio, y totalizador, sobre el aporte de Satie y Stravinski en el campo armónico y formal.

5. En relación con el tema de la concepción del tiempo –y el espacio– no queremos dejar de mencionar el fundamental libro de Rodolfo Kusch, "El pensamiento indígena y popular en América" (Ed. Hachette, Buenos Aires, 1973), en el cual se dan –quizá sin proponérselo el autor– los elementos para iniciar una comprensión y análisis de algunas estéticas americanas. Aunque el libro de Kusch tiene proyecciones hacia campos diversos, su planteo del pensamiento indígena y americano como un estar, ofrece notables conexiones con nuestras ideas sobre la no-causalidad en algunos compositores del siglo XX. A partir del reconocimiento de estas conexiones, podrían abrirse caminos que lleven a la formulación de nuevas ideas sobre la música –y el arte, en general– en América.

Al comenzar la penúltima década del siglo XX, aparece claro que uno de los grandes obstáculos para el buen conocimiento de la música de nuestro siglo lo constituyen los maestros y profesores de música. En este caso, y más que nunca, las excepciones confirman la regla. Ello ocurre, con seguridad, en casi todos los países del mundo.

Sucede que la enseñanza implica –en gran medida– transmitir verdades. Y en la música actual las verdades no existen. O al menos, si existen, son muy relativas, descartando, claro está, el plano físico-acústico.

Circunscribiéndonos a lo estético, es imposible hablar de un estilo general de la época, O de dos, contrapuestos, que tengan un efecto polarizador como sucedió en la primera mitad del siglo XX. Resulta, entonces, sumamente difícil para un profesor ubicarse en toda una maraña de nombres y teorías; y eso en el caso –utópico, por cierto, de nuestro país– de que pueda acceder a una información actualizada. La angustia ante la falta de una verdad estética bajo la cual cobijarse, para luego volcarla como modelo ideal a los educandos, provoca el autoaislamiento en una realidad ficticia. Esta puede tener diferentes características, pero el denominador común es un analfabetismo musical esencial –a veces brillantemente disimulado– y un rechazo –o insensibilidad, en el mejor de los casos– frente a la música del siglo XX.

Entre quienes se dedican a los niveles iniciales y medios, el deslumbramiento ante la improvisación –como reacción ante las estériles e interminables lecciones de solfeo– condujo a la primacía del hacer: primero tocar y luego "teorizar". Pero, ¿tocar qué? Y ¿"teorizar" qué?

Los lenguajes actuales deberían ser enseñados, desde el nivel de iniciación, a través de obras de compositores **representativos**, las que si bien no abundan, existen en grado suficiente. El problema de los repertorios limitados y mediocres en la enseñanza de instrumentos se hace cada vez más grave, en la medida que pasa el tiempo y siguen sin modificarse en forma significativa. Vale la pena reflexionar sobre el hecho de que dentro de sólo 20 años habrá que referirse a Webern, Cage, Ligeti, etc. como compositores "del siglo pasado". Además, aún se sigue pensando en Stravinski, Webern, Berg, Varèse, etc. como compositores "contemporáneos", cuando debería considerárselos verdaderos clásicos de nuestro siglo, aparte de su mayor o menor vigencia como incitadores de la actualidad. ¿Hasta cuándo seguirán siendo "contemporáneos"?

Por otro lado, la improvisación como técnica de enseñanza, aislada de una reflexión simultánea sobre sus características y sobre el contexto histórico-teórico que condiciona el marco, los estímulos y las pautas sobre las que se desarrolla, carece totalmente de proyecciones en cuanto a un conocimiento en profundidad del fenómeno musical, no trascendiendo de un plano meramente hedonístico.

La tendencia que otorga la primacía al hacer y a la improvisación en la educación musical[6], paradojalmente tiene muchos puntos de contacto con los tradicionales enfoques virtuosístico-deportivos en la enseñanza de instrumentos, a los cuales aquélla se opone. En éstos, la figura del intérprete –fijada en la imagen del divo romántico– pasa a primer plano, en desmedro de la obra y del compositor. Lo que importa es mover los dedos o soplar con la mayor precisión y a la mayor velocidad posible; la obra pasa a segundo plano. **Cómo** se toca importa más que lo **que** se toca. Pero, colocados ante una opción, una obra interesante tocada mediocremente siempre será preferible a una obra mediocre bien tocada.

6. Theodor W. Adorno ha escrito un formidable artículo sobre este tema, que conserva toda su vigencia, a pesar de ciertas opiniones discutibles: "Crítica del 'Musikant'". La traducción española –bastante deficiente– figura en su importante "Disonancias" (Ed. Rialp, Madrid, 1966).

El desconocimiento de la música del siglo XX por parte de los docentes de los niveles iniciales tiene consecuencias más serias de lo que podría suponerse a primera vista. La falta de una (in)formación histórica y teórica –aparte, por supuesto, del insustituible conocimiento directo de las obras a través de la audición o la partitura– conduce a la negación de una situación real, por la parcialización de los contenidos y repertorios en un momento decisivo de la formación del alumno; o a una visión unilateral y superficial que habitualmente supone que la improvisación y el "ruidismo"[7] constituyen, en sí mismos, música contemporánea.

La música del siglo XX no es ni un condimento de la música clásico-romántica –que puede agregarse mecánicamente para "actualizar" programas–, ni es un ingrediente para incluir en un cóctel "pedagógico-musical"[8]. La música de nuestro siglo comporta numerosas tendencias y teorías a las que es necesario conocer antes de incluirlas en cualquier metodología educativa, o antes de derivar de ellas elementos parciales con el mismo fin. En caso contrario, se corre el riesgo de ofrecer al alumno retazos que –al no saber el maestro de dónde provienen– ofrecen una imagen inconvincente y desdibujada, tanto del retazo en sí como de la tendencia o autor en el que se origina.

La polémica sobre si hay que reproducir en la enseñanza de la música –y de la composición, sobre todo– la secuencia histórica o no, surge cada tanto en simposios, conferencias, cursos, etc. Es decir, ¿debe enseñarse la música comenzando por los "orígenes" (?) y, siguiendo el curso de la historia, llegar al final del período de aprendizaje enseñando lo que ocurre en la actualidad? Esta visión historicista –relacionada estrechamente con la idea de progreso en el arte– da por sentado que sin el conocimiento y la práctica de la música del pasado es imposible conocer, entender, tocar o componer la música del presente. Sumamente difundida, e incorporada como premisa en la confección de los programas de los institutos de enseñanza, la postura historicista en ningún momento se plantea la situación inversa: que la música de hoy puede ser útil para un mejor conocimiento de la música del pasado. Más aún: que sea imposible una comprensión profunda y viva del pasado sin una comprensión profunda y viva del presente.

Dijo Igor Stravinski:

> "Es imposible que un hombre de su época capte enteramente el arte de de una época anterior a la suya, y penetre su sentido, bajo sus apariencias anticuadas, y bajo un lenguaje que ya no se habla, sin tener un sentimiento vivo y comprensivo de la actualidad y sin participar de una manera consciente en la vida que lo rodea.
>
> Unicamente aquéllos que son esencialmente vivientes saben descubrir la vida real en los que están 'muertos'. He aquí por qué yo considero que, aun desde el punto de vista pedagógico, sería más cuerdo comenzar la educación de un alumno mediante el conocimiento de la actualidad y no remontar hasta después los peldaños de la historia.
>
> Francamente no tengo ninguna confianza en aquéllos que se jactan de sutiles conocedores y admiradores apasionados de los grandes pontífices del arte. . ., y que al mismo tiempo están privados de toda inteligencia en lo concerniente a la actualidad. En efecto ¿qué crédito merece la opinión de gentes que caen en éxtasis ante los grandes hombres del pasado, cuando situados ante una obra contemporánea su actitud revela una triste indiferencia o bien una inclinación marcada hacia lo mediocre o el lugar común?"[9]

7. Este término generalmente se asocia a las experiencias futuristas de comienzos de siglo, siendo también a veces utilizado peyorativamente por los detractores de la música del siglo XX. Nosotros lo incluimos en su acepción más obvia: uso de fuentes sonoras que generan ruido.

8. Término utilizado por Adorno, op. cit., pág. 95.

9. Igor Stravinski, "Crónicas de mi vida", Ed. Sur, Buenos Aires, 1935.

Para explicar lo ocurrido con la música en el siglo XX a veces se recurre al argumento de que así como muchos grandes compositores del pasado se adelantaron a su época y fueron incomprendidos por sus contemporáneos, lo mismo sucede con los compositores de nuestro tiempo. Si bien puede ser cierto que algùnos músicos se hayan anticipado a tendencias luego más generalizadas, sobreviniendo entonces el reconocimiento tardío cuando sus "audacias" ya se han más o menos asimilado, dicho argumento presupone una creencia en un proceso de evolución en el que los aportes o novedades técnicas se van acumulando progresivamente con el correr del tiempo, y en el que unas dan lugar a otras.

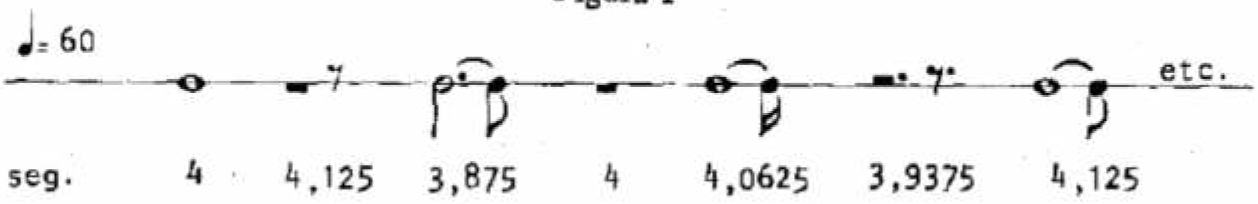
El progreso en el arte no existe; la música de hoy no es más "evolucionada" que la del pasado, ni la del pasado es más "evolucionada" que la de hoy. Lo que sí hay son transformaciones, cambios más o menos radicales, según los hombres y las circunstancias. Son cambios de tipo cualitativo, y no cuantitativo.[10]

Sería demasiado candoroso creer que en nuestro siglo no se han producido transformaciones que van más allá del "un paso más". Como lo sería suponer –en el campo de las ciencias– que las teorías de Einstein, al relativizar las ideas sobre tiempo y espacio que tenían sus antecedores, son una mera consecuencia de descubrimientos previos. Einstein no sólo transformó las normas sino que transformó las premisas –y la lógica, diríamos– sobre las cuales las normas adquirían sentido. Paralelamente, así como Satie, Debussy, Stravinski y Varèse trastocaron la concepción sonatística y direccional en la primera mitad del siglo XX, gestando una modificación sustancial en la manera de concebir la obra, así John Cage –en la segunda mitad– trastocó totalmente a ésta y también a la lógica que hasta ese momento permitía las transformaciones.

La adireccionalidad trae aparejado un notable incremento en el potencial de ambigüedad significante que la música siempre transmite en grado diverso. En el siglo XX, y a partir de John Cage, en muchos compositores ese potencial se convierte en el eje de la propuesta.

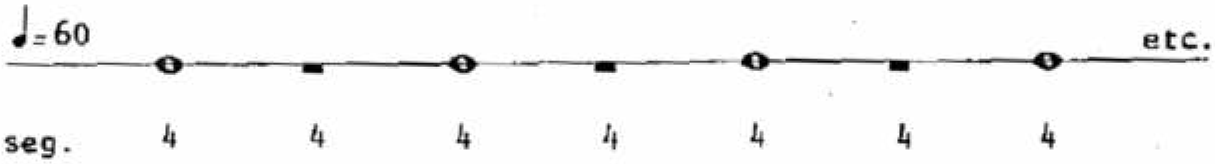
La ambigüedad significante se vio incrementada no sólo por la incorporación del azar en el proceso composición-interpretación, sino también por la introducción de lo que podemos denominar como juego con los umbrales o límites perceptivos. Por ejemplo, la percepción de las consonancias varía de acuerdo a la zona o registro del espectro audible en que se produzcan, como consecuencia de que existe una zona óptima para la percepción más diferenciada de los intervalos –melódicos o armónicos– que es la zona central. Es decir que una obra o una parte de ella podría basarse en un trabajo sobre el umbral de percepción de la diferencia subjetiva del grado de consonancia de un intervalo, tomando como variable el registro –y el timbre, eventualmente– y como elemento constante el intervalo. En el parámetro duración podría trabajarse con el umbral de percepción de la diferencia de duraciones. Esto resulta sumamente interesante al manejarse valores largos. Por ejemplo, en una secuencia que alterne sonido/silencio, con valores promedio del orden de los 4 segundos para ambos (figura 1), tiende a producirse –al

Figura 1



cabo de unos 30 a 40 segundos– una sensación de isocronía entre todos los valores (figura 2) –o, al menos, de incertidumbre– aun cuando se hayan producido disminucio-

Figura 2



nes o aumentos alternados, que no superen la octava parte, aproximadamente, de la duración promedio.

En este caso —y así como el registro relativizaba la sensación de consonancia en el ejemplo anterior— la duración promedio más bien alta de cada sonido o silencio, y la muy pequeña diferencia entre cada uno de ellos, relativiza la sensación de heterocronía que debería dar el conjunto, para transformarse en una virtual isocronía. En el parámetro duración existe también una zona óptima de percepción de las diferencias, que se ubica en un punto medio entre los sonidos sumamente breves y los sonidos largos. Cuanto más hacia los extremos nos dirigimos, mayor debe ser el porcentaje de diferencia entre las duraciones, para que se perciba una diferencia.

Los dos ejemplos tratados ilustran someramente sobre un aspecto del trabajo con los límites y umbrales, trabajo que pone en juego numerosas nociones de acústica, fisiología y psicología. Estos procedimientos pueden realizarse con otros parámetros, así como adquirir características mucho más complejas, al operar diferentes tipos de interacción entre ellos.[11]

El trabajo con límites, umbrales y extremos, teniendo en cuenta en forma preponderante los mecanismos de la percepción, representa, como vimos, una acentuación de la ambigüedad significante de la música. Se trata de una oscilación entre lo que "parece" y lo que "es". Los extremos —de altura, de registro, de duración, de intensidad, etc.— enmascaran o descubren fenómenos acústicos diversos, produciéndose a menudo una inquietante confusión entre "apariencia" y "realidad". Como diría Stephan Lupasco: " 'To be or not to be' no es el drama supremo: al cabo, más bien parece que lo fuera: 'To be and not to be' ".[12]

A esta altura del escrito resulta ineludible referirse a las investigaciones efectuadas por Christian Rittelmeyer, del Departamento de Psicología de la Universidad de Marburg, quien "demostró empíricamente que el rechazo violento del arte avanzado, particularmente de la música, acompaña complejos de una estructura de carácter ligada a la autoridad, tales como rígido dogmatismo e 'intolerancia para con las ambigüedades' —lo que quiere decir que los estereotipos de pensamiento tipo blanco— o negro prevalecen entre los recalcitrantes enemigos de todo lo moderno".[13]

10. La creencia evolucionista tiene su anclaje en el típico pensamiento occidental que toma a la acumulación —de conocimientos o innovaciones, en este caso— como fuente generadora de progreso y de saber.

11. En diversas obras he introducido el trabajo con diferentes umbrales de percepción, especialmente en dos composiciones realizadas en 1978: "Lo uno y lo otro" para piano, y "Otros tiempos" para quinteto de cuerdas. En dichas obras, si bien la totalidad de cada una de ellas no se basa con exclusividad en los procedimientos citados, éstos ocupan un lugar significativo.

12. Sthephane Lupasco, "Sobre algunas palabras claves de la filosofía", Revista Sur, Nº 301, Buenos Aires, julio 1966.

13. Theodor W. Adorno, "Introduction to the Sociology of Music", Ed. The Seabury Press, New York, 1976.

8

¿Por qué hay sordos para la música nueva?

Napoleón Cabrera



Nacido en Buenos Aires, Argentina, realizó desde joven una polifacética actividad musical dado que vocacionalmente se dedicó a la lectura, investigación, crítica y periodismo musical, a partir de una formación autodidáctica.

Sus inquietudes lo llevaron a ganar en 1948 el concurso en la Imprenta del Congreso Nacional; luego se convirtió en crítico músical del diario "Crítica" entre 1940-1941, y jefe de redacción del mismo diario en 1963.

En ese mismo año ingresó también al diario "Clarín" como crítico musical y teatral, donde permanece hasta la actualidad.

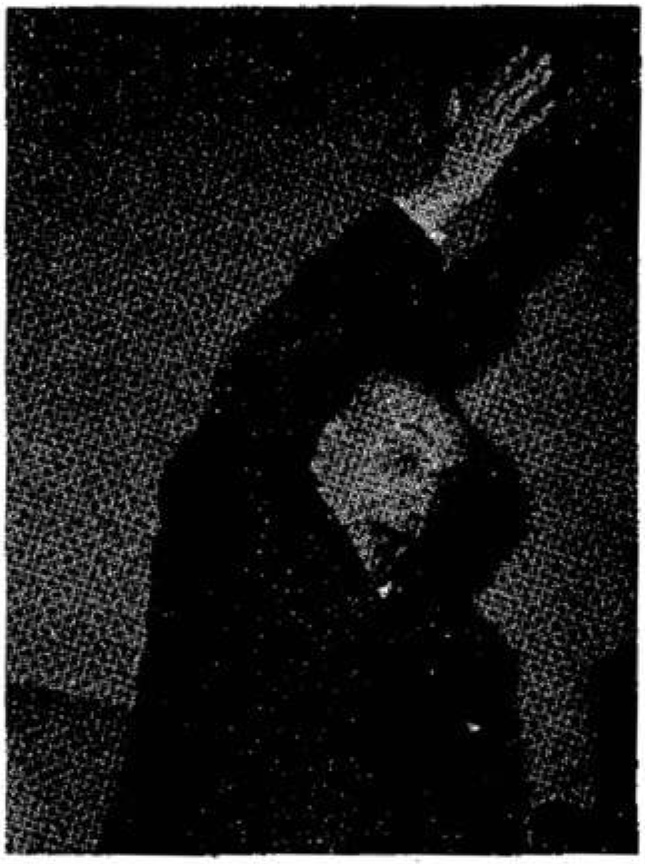
Como periodista se recuerda su paso por las revistas "Siete Días" en 1967 y "Gente", entre 1974-75, siendo importantes sus programas en las radios Nacional y Municipal de Buenos Aires.

En otro orden de cosas, tuvo experiencia como profesor en varias escuelas de periodismo y fue director del Instituto de Ciencias de la Comunicación Social (1970-71); también fue profesor del Instituto Argentino, entre 1974 y 1979; profesor de Historia de la Música en el Instituto de Música de la Municipalidad de Avellaneda (1975); primer director del Instituto Profesional de Arte Lírico (1970-71); director del Complejo nacional de Música (1978); asesor musical de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires (1969-70) y delegado argentino en el Congreso Latinoamericano de Cultura Popular (1960).

Fue reconocida su actividad como director en el ciclo "Encuentros Internacionales de Música Contemporánea", junto a su fundadora, la compositora Alicia Terzián, que el Museo de Arte Moderno organizó por primera vez en 1968 y que la Unión de Compositores Argentinos premió ese año.

Entre los trabajos editoriales en los cuales participó, se destacan su traducción del inglés de "Los Grandes Compositores" de Milton Cross y David Ewen (Fabril Editora, 1963) y el libro "La Opera" (Emecé editores, 1958), del cual es autor junto con Kurt Pahlen.

1. La Música nueva: ¡al archivo!



Mario Lancelotti, 1968

"¡Esto no es música!", protestó, en gesto y palabra, el fino poeta, cuentista y ensayista Mario Lancelotti, durante una de las sesiones del primer ciclo (1968) de los "Encuentros con la música argentina contemporánea", que entonces se realizaban a mediodía, utilizando solamente grabaciones en cinta magnetofónica de obras de compositores argentinos contemporáneos.

La obra transmitida en ese momento no era especialmente hiriente ni problemática. Mario Lancelotti, por otra parte, era un analista consumado de la obra de Franz Kafka, y ninguno de sus poemas tiene metáforas ripiosas ni ritmos machacones. La suya no es una mente pasatista ni rutinaria. Pero en ese instante, el inconsciente le jugó una mala pasada. La acumulación de obras estrictamente tonales, con sus modulaciones de mayor a menor, y los ritmos regulares de la música de tres o cuatro siglos, esa acumulación que involuntariamente lleva en el alma cualquier oyente culto de cualquier país occidental, no le permitió ser simplemente curioso y pedir una segunda audición de la partitura que tan duramente condenaba.

Justamente ese problema de la "segunda audición" me preocupaba desde años atrás, cuando en 1964 observé al maestro Roberto García Morillo: "¿Cuándo y cómo será posible oír por segunda vez las numerosas obras que se han ido estrenando a lo largo de los años, y que nadie repite?". García Morillo reconoció que, efectivamente, había frecuentes estrenos sinfónicos y de cámara, pero casi ningún reestreno, lo que significaba: 1°, la imposibilidad de conocer obras estrenadas en una ocasión en que uno estuvo ausente; 2°, la dificultad de apresar los valores de obras cuyo lenguaje o supuestos estéticos salieran demasiado de lo habitual. En la práctica, eso genera para el crítico y para el oyente –aunque sea músico profesional– un desconocimiento real de la música creada en el país y en la época en que se vive. Un hecho insólito en la historia, y que se presenta en nuestro tiempo como absoluta novedad.

Comunicada por García Morillo esa inquietud a Alicia Terzián, en casa de ésta, una noche de 1965, tuvo lugar el primer "encuentro" amistoso e informal (Fred Marey,

Silvano Picchi y el que escribe, además de García Morillo y la dueña de casa) para oír justamente obras argentinas inéditas o ejecutadas una sola vez, cuya grabación pudo ser obtenida pacientemente por la compositora, organizadora incansable desde entonces de los ciclos anuales. En el primero de ellos, ocurrió la invectiva de Lancelotti.

No fue la única. En 1968, y aún después, no había muchas mentes abiertas a la música no habitual, pese a los 30 años de siembra de Juan Carlos Paz y su Agrupación Nueva Música. Los invitados –poetas o pintores, gente de teatro o artistas plásticos– no escuchaban la música con los "oídos abiertos" como aconseja Pierre Schaeffer. Y eran sobre todo, los intrumentistas profesionales quienes más protestaban ante las programaciones de Bruno Maderna con la Filarmónica en el Colón (1964): saltar de Rameau a Davidowski pasando por Debussy y Bartók, por ejemplo.



Encuentros Internacionales de Música Contemporánea (1968).
Félix Luna (izq.) dice: "Vos liquidaste el Tango antes de responderle".
Astor Piazzola (al centro): "El Tango ya estaba liquidado".
Napoleón Cabrera (der.)

Es que, por primera vez en la historia, los públicos musicales no oyen hoy el mayor porcentaje de música "contemporánea" (o sea de su época), sino al revés. Cuando se revisan los programas de siglos atrás se advierte que no incluían obras antiguas, sino las del momento. Un concierto dirigido por el joven Schumann reúne obras suyas, de Liszt y de algún otro coetáneo: allá por 1845, ni siquiera recordaban a Schubert o a Beethoven. Hasta hace cien años, la música de una o dos generaciones atrás había sido archivada. Excepciones: Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini.

Ahora es al revés. **Lo que se archiva presurosamente es la música recién compuesta.**

2. ¿Se tienen simpatía las artes?

Shelley afirmó que todas las artes mantienen una "mutua conexión simpática", puesto que no son más que **distintas expresiones de una potencia interior**, modificada por diferentes circunstancias. No todo el mundo está dispuesto a reconocerlo así, y menos los profesionales de cada una de las disciplinas artísticas, a quienes el largo y difícil proceso de aprendizaje de su lenguaje les disminuye frecuentemente la aptitud para percibir profundamente los significados de los otros. No puede pedirse, ciertamente, a un pintor que domine el suyo y el de la danza, ni a un compositor que "lea" sin tropiezos un cuadro no figurativo.

Pero es cierto que, si se buscan los sentidos profundos (lo que llama Shelley "potencia interior"), todos los lenguajes artísticos llevan a la **misma revelación**, tal como el lenguaje musical conduce a revelar contenidos análogos sin que importe que sea por medio del piano o el coro, la orquesta o la voz del cantante.

Por lo tanto, el público contemporáneo, que está dispuesto a asimilar las revelaciones que le proponen la pintura, la poesía, el cine, el teatro y la danza actuales, que inclusive rechaza en esos campos lo trillado si no representa un altísimo valor, ese público debería, en principio, estar abierto también a la música nueva.

Es innegable que las nuevas formas y los nuevos temas, los inéditos problemas y las renovadas soluciones que los artistas de todo el Occidente traen incesantemente a sus campos de acción, reflejan una necesidad auténtica: expresar el **cambio incesante** del espíritu y de la vida social. La ruptura con la tradición anterior es parte de la vida moderna: es la más respetada de las tradiciones.

El mundo no cambia cada siglo, ni cada medio siglo. Las transformaciones se operan a cada generación, y vistos desde 1983, el mundo, la sociedad y la estética de 1970 muestran un panorama global que comenzamos a desconocer, como muy alejado de nosotros. Eso lo sienten muy bien los menores de 30 años, pero también los que llegaron a la plenitud de la vida hace 15 ó más años. Hay una fecundación estética producida por la persistente "tradición de lo nuevo" (expresión que sólo en apariencia es contradictoria).

La necesidad de innovar es, pues, connatural a esta época de la historia, y así lo acepta la casi totalidad de la gente pensante. Se siente que, entre dos obras de similar brillo o éxito artesanal, vale más la que ofrece algo inédito. Este es un criterio espontáneo no impuesto por nadie y tiene vigor en todos los campos, menos en la música.

Y no obstante, es la música la que registra, en los últimos cien años, los cambios más lógicos, los más derivados de su propia naturaleza. En siglos anteriores, por no decir siempre, la música fue francamente servil con respecto a la sociedad y sus necesidades, y la mayor parte de sus cambios fueron impuestos por factores externos. En su casi totalidad, era un arte de consumo, utilitario, provechoso. Es sólo desde mediados del siglo XIX que se han ido separando cada vez más la gran música, autónoma, de evolución regida por sus propias leyes, y la música de consumo atenta a las necesidades del mercado.

Cuando la pintura se aleja de la servil representación fotográfica es porque reacciona contra la "mercadería pictórica" que aún hoy es la peste que invade los comercios donde venden cosas para colgar en las paredes. En la música, la reacción es similar, pero más difícil de acompañar por parte del público. No solamente se abandona la tonalidad y sus estructuras; se elige, a partir de Debussy, la parte estética de las emociones y no la que podría convocar los gustos unánimes. Bien lo señaló Ortega y Gasset respecto del "Prelude à l'après-midi d'un faune": "Esta música no ha de ser popular jamás".

No confundamos: la música de Bach, escrita porque se necesitaba en su parroquia no tiene menor dignidad estética que las subjetivas y no utilitarias obras de Scriabin, Webern o Charles Ives. Pero responder a una necesidad colectiva asegura para la obra de arte una categoría funcional que la hace legítima aun sin otros méritos de factura. Si la obra no es "necesaria", sus méritos se discuten en un terreno estrictamente estético. Ejemplo: si el óleo representa bien al ilustre bisabuelo, no hay por qué pedirle que sea una obra maestra, pero si no representa más que una inquieta visión del pintor, entonces nada lo protege. Debe salvarse a fuerza de calidad. En ese plano está la música grande de nuestra época: se le exige tal calidad que compense el ser gratuita, superflua.

3. Fugacidad y abstracción de la música

Ciertamente, hay muchas razones para que el mismo público que busca la novedad en el cine o en la danza la rehúya o rechace en la música. Las dos razones principales son inherentes al lenguaje musical: que es **fugaz** y que es **abstracto**. Una idea musical desaparece casi sin dejar rastros, sin asegurar su permanencia en la psique más que de un modo vago y aproximativo. A menudo, de un trozo musical inédito sólo queda en la conciencia una especie de esquema o monograma sonoro. Inútilmente el oyente tiende los brazos psíquicos para retenerlo. Por otra parte, la música que no ilustra un texto, una acción o una idea visible está de antemano reservada a una clase especial de oyente: el que tiene **sensibilidad musical**, cualidad que no se adquiere ni se puede fingir con éxito. Ese carácter abstracto de la música se ha ido acentuando, también, desde mediados del siglo XIX, y es innegable que en él reside el escollo mayor del oyente medio. La gran música no solamente deja de ser producto utilitario, consumible, adherido a la vida cotidiana (en forma de danza, canción, ceremonia, ilustración de un texto o una acción), sino que **se resiste a hacer ademanes de seducción**: repetir frases, disimular los cambios, atenuar los choques.

La música tradicional cuenta siempre con algún punto de apoyo en la psique del oyente, y el hecho de sentirlo firme tranquiliza y da placer al oyente, siempre necesitado de sentirse seguro, por muy maduro y evolucionado que sea. La música nueva, en cambio, se complace (necesita) en retirar esos apoyos. La aventura del pensamiento musical es ahora verdaderamente atrevida, riesgosa.

Hasta ahora, fue usual admitir que unos artistas iban a la vanguardia, otros en el grupo más numeroso y algunos en la retaguardia. El vanguardista procuraba expandir el ámbito formal que había encontrado. Pero tal calidad (ser vanguardista, conquistar territorios) podía medirse con cierta seguridad porque los avances eran siempre lentos, o por lo menos rítmicamente mensurables. Desde Schumann hasta Debussy, la tarea de desmontar el andamiaje de la tonalidad clásica ocupa a muchos cerebros durante medio siglo por lo menos. En cambio, bastó una década, a partir de 1950, para que las técnicas electroacústicas pusieran a disposición de los compositores todas las sensaciones auditivas posibles como materia prima sonora, y también todos los medios de control previo a la ejecución.

Contar, de golpe, con la **posibilidad total de los recursos auditivos** y también con el **absoluto control de la obra en el momento de su ejecución** es sencillamente vertiginoso. Tanto como lo sería poder, de pronto, elegir un punto en el Cosmos y saber que se va a llegar a él con certeza. ¿Quién podría elegirlo razonablemente?

No hay posibilidad de defender un punto de apoyo en el vacío. Y es verdaderamente hallarse en el vacío disponer de toda la gama auditiva, sin norma ordenadora alguna de

legítima imposición, en el momento histórico-cultural en que las relaciones sociales y espirituales entre compositores, intérpretes y oyentes han entrado en crisis.

Hoy, la música no tiene la función social que antes tuvo. El compositor de hoy no ocupa la antigua posición ni tiene con el oyente la relación tradicional. El lenguaje musical ha sido sometido a crítica, revisión y enriquecimiento de posibilidades, pero tan repentinamente que las estructuras mentales no han creado todavía los canales ni las formas para utilizar plenamente esas posibilidades en un lenguaje nuevo y tan coherente como el antiguo. Si esto ocurre con los compositores, no debe extrañar lo que sucede con los oyentes.

4. Minidosis de gran eficacia

En el rechazo del oyente no hay generalmente más que temor, un sentimiento de indefensión frente a lo que desconoce y que le resulta inabarcable. Nuevamente insisto en el carácter fugaz y en la naturaleza abstracta del lenguaje musical para explicar el azoramiento del oyente de buena fe y su prejuiciosa resistencia a la música nueva. Si al oído le fuera posible, como al ojo, multiplicar en pocos segundos las percepciones de lo inédito y obtener una imagen sonora de conjunto, la psique del oyente se sentiría más tranquila.

Hay una sola manera de multiplicar esas percepciones sonoras, y es repetir la audición. Asombra la sencillez del remedio tanto como su falta de aplicación. Desde antiguo se complace con los bises el legítimo afán de placer auditivo, pero en cambio, pocos piensan en el otro legítimo afán de conocimiento auditivo. Hay, es cierto, intérpretes que ejecutan dos veces en un concierto la obra inédita y difícil, pero son raros. La costumbre no ha sido institucionalizada aunque su necesidad es imperiosa. Parece haber un prejuicio desfavorable, de tinte levemente comercial ("Si ejecuto dos veces la misma obra parecerá que les estoy sustrayendo cantidad de música").

La experiencia demuestra que el niño no opone resistencia a la música contemporánea, aun la de vanguardia. Es el oyente condicionado por sus hábitos musicales quien la opone. Un niño que se inicia en la música con el "Microcosmos" de Bartók o con trozos completamente atonales acaba por canturrearlos con tanta naturalidad como un Andante de Mozart. ***Pero el oyente condicionado por la música tradicional es quien tiene en sus manos las palancas de la difusión y del poder musical.*** Programadores, empresarios, funcionarios, inclusive directores, pianistas o cantantes, todos han sido formados en el lenguaje musical tradicional y se resisten a las innovaciones, ya que no las dominan. La sola idea de un nuevo aprendizaje los paraliza. Demasiado les costó el anterior.

Para muchos de ellos, la innovación musical ataca las bases mismas del arte y la paz espiritual: es por lo tanto corrosiva y maligna. ¿Para qué alterar un orbe sonoro tan perfecto, donde cada cosa está en su lugar, desde el canto gregoriano hasta el tornasolado piano de Ravel? ***¿Para qué oír cosas nuevas, si la vida no alcanza para conocer las anteriores?*** Pocos lo enuncian tan claramente, pero franca o solapadamente éste es el pensamiento de los rutinarios en materia musical.

Hay un argumento más impresionante: la irresponsabilidad de los músicos innovadores, su falta de competencia artesanal. Es cierto que entre éstos hay buen número de irresponsables e incompetentes, de fumistas y secundarios. Aislarlos es una medida de higiene interna de la música contemporánea. Picasso fue respetado porque demostró que podía hacer lo académico de manera impecable, como el más cumplido "pompier". Mientras un compositor no demuestre dominio de su oficio e intenciones claras no puede

ser acatado. ***No se puede respetar a los revolucionarios que no saben para qué quieren hacer una revolución.*** Tampoco a los compositores que escriben obras inejecutables. Todos ellos le hacen a la revolución y a la música un daño incalculable.

Pero no hay que admitir, por pereza, la aplicación de este argumento a todas las innovaciones. Conviene antes examinar no solamente la teoría de la nueva música sino su artesanía, su estructura, su acabado. Así es posible comprobar que la competencia y la seriedad no son partrimonio exclusivo de los creadores del pasado. Bartók, Lutoslawski, Ligeti, Dallapiccola, Penderecki, Messiaen resisten en ese aspecto el parangón con los mayores.

Hecha esta higiene doméstica de la música actual, hay que salir a difundirla. Difundirla y hacerla amar, descubrir a todos que es una fuente de placer tan válida como la de siglos pasados. Para ello hay que atenerse al puro valor sonoro, aceptar que él puede complacer nuevas apetencias y ampliar los territorios del espíritu.

5. ¿Aman los melómanos el sonido musical?

"Lo que no me gusta de los conciertos en vivo es la cantidad de errores y desafinaciones, y además que en muy pocos lugares se disfruta de una buena acústica". El opinante, persona de grandes recursos económicos, me invitó seguidamente a conocer su formidable complejo de audio con grabaciones, legítimas y piratas, de insuperable perfección. Después de media hora de conversación, persuadido de que no tenía ninguna idea de lo que es la música, decliné la invitación.

"Tengo una cinta con los dos primeros movimientos de la Quinta, de Beethoven, grabados por Toscanini y la Orquesta de la N.B.C., y los dos siguientes dirigidos por Furtwängler con la Filarmónica de Viena. No solamente me parece la mejor solución, sino que es la única versión que me complace totalmente". Así me lo aseguró un hombre sensible y de buen nivel cultural, que matiza sus afanes empresarios con un contacto sui géneris con el arte sonoro.

No son dos casos extremos. Casi habría que considerarlos corrientes. Hoy, quien puede adquirir un aparato sofisticadísimo desdeña la música en vivo y prefiere la hermosa mentira de la reproducción. Por ese camino, cada uno puede reconstruir "su" versión favorita de una partitura, ya deshumanizada a medias. La mayor parte de los que así proceden parecen predispuestos a buscar la perfección del sonido por **amor al sonido mismo**. Deberían ser oyentes atentos de la música contemporánea, que a partir de Debussy ha destacado el valor autónomo de los sonidos sin hacerlo depender de sus relaciones armónicas, melódicas o formales con los demás. Deberían ser atentos seguidores de Antón Webern, que cuidó del valor de cada sonido más que cualquier otro compositor de la historia.

Pero no es así. La verdad es que estos enamorados de la perfección sonora ni siquiera aprecian a fondo la técnica temática de Debussy, que presenta un panorama abierto y no discursivo de sucesiones sonoras. No. Ellos desean identificarse con algo que está fuera de la música pero no es el sonido. Es, tal vez, el estímulo psíquico sin objeto, la **ausencia de compromiso interior** con el compositor o con el intérprete, **la falta de diálogo.**

Entre la posición espiritual que ellos representan y la de los que rechazan toda innovación y se refugian en la buena música antigua, el compositor actual carece de espacio para moverse y hacer una propuesta que no sea muy tímida. Y sin embargo, es el compositor, son los compositores, como expresión de un pensamiento, los que tienen en sus manos el fenómeno de la música y su porvenir.

Salvo que se piense que los compositores (indecisos ante el hecho de que la música no debe ser solamente un bien de consumo pero pocos oyentes la aceptan por sí misma y por su propio significado) perderán el estímulo para continuar su labor, que solamente es apreciada en lo que vale por un reducidísimo sector humano.

6. Creación, interpretación, difusión

Si éste es un futuro cercano, lo dirán los acontecimientos. Por el momento cabe pensar, como el compositor Eduardo Grau, que "si ser compositor es ejercer un arte o un oficio destinado a satisfacer cierta demanda de música de la sociedad, hoy merece más tal nombre el que con una guitarra y un magnetófono improvisa lo que se llama un 'tema', sobre una letra convencional y una fraseología tendiente a lo infantil, cosas que luego se encargan de adobar convenientemente algunos armonizadores y orquestadores de oficio, o prácticos, lo cual es otra especie de oficio" ("El compositor argentino en su salsa", publicado en *Buenos Aires Musical*, núm. 449, 1° de junio de 1973).

Pero esos acontecimientos no están lejos de nosotros ni de nuestra acción. Hay que abordar el análisis del estado actual de los medios de comunicación (disco, radio, televisión, cine) con relación a la difusión de la música, sabiendo que las ventajas que ellos han traído tienen su precio: **una cultura cada vez más privada de carácter** y de rasgos particulares, productora de hechos y **obras en serie**.

Pagado el precio, por lo menos hay que utilizar el medio hacia finalidades educativas, informativas y artísticas.

Hay que comenzar por saber que la "polución sonora" de que habla Blaukopf está manejada por muy pocas manos, y que, con respecto a la difusión musical en América latina, se encuentra lisa y llanamente condicionada a lo que resuelvan hacer quienes proveen los programas radiales y televisivos que inundan sus emisoras: las tres grandes redes norteamericanas: National Broadcasting Company (NBC), United States Information Service (USIS), Columbia Broadcasting System (CBS), las europeas British Broadcasting Corporation (BBS), Radiotelevision Française (RTF), Radio e Televisione Italiana (RAI), Radio y Televisión Española (RTE), Deutsche Welle (DW), también las de varios países socialistas y hasta la Radio de Holanda, que, por ejemplo, irradia un curioso programa, "Música en el país de los molinos", a base de piezas bailables de bajísima calidad y nula identificación con lo holandés (serían aceptables en cualquier boîte de cualquier país), que recogía nuestra Radio Nacional sin ninguna ventaja para la cultura musical argentina.

Las empresas discográficas —en algunos casos, también ligadas a las empresas recién citadas— producen para sus propios mercados, y la mercadería sobrante es enviada a los nuestros con sus costos ya amortizados, lo que les permite vencer en una competencia desleal con los discos nacionales. Estos últimos, aunque fuera en esas condiciones, pudieron sostener la lucha con las músicas "internacionales" (que más que eso son apátridas expósitas) gracias a la atracción popular de algunos artistas. En la Argentina, el tango, música de proyección folklórica y un repertorio melódico producido expresamente ra nuestro idioma y nuestra mentalidad, contaron y cuentan con suficiente arraigo para uilibrar la invasión foránea si la competencia se libra lealmente.

Las consecuencias, para la perdurabilidad de la composición musical de avanzada, pue- ser muy graves. Si hasta las obras de tono más o menos popular producidas en nues- países comienzan a ser barridas del mercado masivo, ¿qué puede esperar la compo- ón erudita minoritaria? El refugio en cenáculos de fieles y entendidos, salvo que se interesar a capas sociales y a núcleos cultos directivos, y eventualmente a funcio-

narios o promotores con poder de decisión, conocimiento exacto del problema y amor genuino por la música.

7. Hacia la poesía, como siempre

En otro capítulo se trata acerca del futuro deseable de la música electroacústica. Algunas ideas sobre ello ya había expuesto Francisco Kropfl en uno de los "Encuentros" organizados por Alicia Terzián (ciclo 1968). En esa serie de conciertos grabados, que luego de años se transformó en conciertos en vivo y abarcó las composiciones de otros países, se trató de nuclear a los compositores argentinos de nuestro tiempo y, en derredor de ellos, a un público que asistió semanalmente no sólo a la audición de obras que no conocía, sino a debates sobre ellas, mantenidos por sus autores frente a "testigos": pintores, escritores, gente de teatro, de danza, de cine, críticos, docentes. . . Junto a manifestaciones tan rotundas como la del poeta Lancelotti –que no fue la única disidente del nuevo lenguaje sonoro– hubo centenares de adhesiones. Sobre todo, hubo información. Obras de Virtú Maragno, Silvano Picchi, Augusto Rattenbha, Salvador Ranieri, Astor Piazzolla, Carlos Pemberton, Marcelo Koc, Mario Perusso, Rodolfo Arizaga, Ariel Ramírez, Alicia Terzián, Eduardo Tejeda, Pompeyo Camps, Eduardo Alemann, Luis María Serra, y muchos autores más, concitaron la dicusión y el contacto anímico alrededor de temas centrales del arte y la cultura.

Durante años, la Agrupación Nueva Música había intentado lo mismo, y su prédica fue la más extensa y tesonera en las décadas del 40 y el 50. En esta última, el maestro Carlos Suffern acometió, apoyado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación, la difusión de toda la música, "problemática" o no, que faltaba conocer en Buenos Aires. Otra empresa similar realizó el Centro de Altos Estudios Musicales que, dirigido por Alberto Ginastera, funcionó en el Instituto Di Tella. El Grupo ARTE 11, con Luis M. Serra, Susana Espinosa, Lionel Fillippi y Jorge Padín, hizo un valioso aporte en la década del 70. Y no debe omitirse recordar los muchos e importantes conciertos organizados por el Instituto Goethe, que, con la orientación de Walter Rosenberg, dieron la importancia debida a la música contemporánea, sobre todo la del área cultural germana.

La radio hace algo, pero sin organicidad. Naturalmente no la privada, sino la oficial, sobre todo LRA, cuya programación fue y es una luz encendida en la penumbra. Pero allí hace falta explicar, conectar, interpretar e insistir.

La televisión, el más formidable medio de comunicación de masas, está esperando a la gente de imaginación, que sepa mostrar la música de hoy con la naturalidad que se muestran los frescos, los murales, esculturas abstractas y metálicas propios de nuestra época. Hay que sacar a la música contemporánea de esa especie de leprosario en que quieren encerrarla los retrógrados, incluidos no pocos de los músicos profesionales.

En la Argentina se adolece de la ausencia de una coherente política cultural, que aliente más la creación que el consumo. Una política que se adelante a las demandas de la comunidad, que esté conectada con lo que se hace en el resto del mundo. La comunicación cultural del futuro –casi la del presente– se hará mediante satélites, y la Argentina se encuentra en el umbral de esa etapa, sin que se haya definido qué clase de mentalidad se aspira a formar en los millones de niños y adolescentes de hoy: ¿retrógrados y timoratos, o inventores audaces?

Pese a todo y a todos, pienso que la creación musical proseguirá dirigiéndose, como siempre, hacia la poesía. Una poesía dicha de otra manera, pero siempre intérprete de lo más profundo del hombre. La historia no se detiene y siempre pasa por sobre las cabezas de los que no saben interpretar sus corrientes.

Apéndice - Bibliografía

APENDICE

Esta bibliografía ha sido seleccionada como síntesis de todos los capítulos, no correspondiendo a ninguno en particular.

Las obras citadas se refieren a fuentes de consulta para profundizar conceptos específicos desarrollados en los capítulos, en algunos casos, y para completar la información general sobre el fenómeno de la música contemporánea y su problemática cultural, en algunos otros.

Se cita también bibliografía existente en español sobre la utilidad y aplicación pedagógica de la música contemporánea en el ámbito educativo escolar, con el objeto de conformar un panorama variado acerca del espectro en el que se desenvuelve la música contemporánea, y como un aporte a cierto sector del público lector, que se mueve en el plano de la educación y que desea ampliar sus conocimientos sobre el tema.

Aspiramos con ello, a que este libro sea de utilidad y de interés a los más diversos especialistas musicales de nuestro medio.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

AUTORES VARIOS: "Musique de Notre Temps", Casterman, París, 1957. "La musique en projet", Collections Cahiers Renaud-Barrault, Gallimard/Ircam, París, 1975.

ADORNO, Theodor: "Disonancias", Ed. Rialp, Madrid, 1965. "Filosofía de la nueva música", Ed. Sur, Buenos Aires, 1966.

BERENGUER, José: "Introducción a la música electroacústica", Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.

COLLAER, Paul: "Orientaciones actuales de la música", Ed. Troquel, Buenos Aires, 1961.

EIMERT, Herbert y otros: "¿Qué es la música dodecafónica?", Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973. "¿Qué es la música electrónica?", Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.

FUBINI, Enrico: "Estética musical del siglo XVIII a nuestros días", Barral Editores, Barcelona, 1971.

GAINZA, Violeta Hemsy de: "Improvisación musical", Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1983.

GOLDROM, Romain: "Musique d'aujourd'hui", Les Editions Rencontre, París, 1966, Lausanne et la Giulde disque.

HAMM, Charles, NETTL, Bruno, BYRNSIDE, Ronald: "Contemporary Music and Music Cultures", Prentice Hall, New Jersey, 1975.

HERZFELD, Friedrich: "La música del siglo XX", Ed. Labor S.A., Barcelona, 1964.

MACHLIS, Joseph: "Introducción a la música contemporánea", Marymar, Buenos Aires, 1975.

MATRAS, J. Jacques: "Le son", Ed. Que Sais-Je?

MOLES, Abraham: "Las músicas experimentales", Ed. Rialp, Madrid.
MOSER: "Estética de la música", Uteha, México, 1966.
MUSIQUE EN JEU: Revistas Nº 2, 6, 7, Ed. Seuil, París.
PAHLEN, Kurt: "Qué es la música moderna", Col. "Esquemas" Nº 14, Ed. Columba, Buenos Aires, 1972.
PAZ, Juan Carlos: "Introducción a la música de nuestro tiempo", Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1971.
PERGAMO, A. M. Locatelli de: "La notación de la música contemporánea", Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1973.
PRIEBERG, Fred: "Música de la era técnica", Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1961.
RETI, Rudolph: "Tonalidad, atonalidad y pantonalidad", Ed. Rialp, Madrid, 1965.
SAITTA, Carmelo: "Creación e iniciación musical", Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1978.
SALZMAN, Eric: "La música del siglo XX", Lerú, Buenos Aires.
SAMUEL, Claude: "Panorama de la música contemporánea", Ed. Guadarrama, Madrid, 1965.
SCHAEFFER, Pierre: "Traité des objets musicaux", Ed. Seuil, París, 1966. "La musique concrète", Presses Universitaires de France, París, 1973.
SCHAFER, R. Murray: "Limpieza de oídos", Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1982, "El compositor en el aula", Ed. Ricordi, Buenos Aires, 1983, "El nuevo paisaje sonoro", Ed. Ricordi, Buenos Aires, (edición en preparación), "Cuando las palabras cantan", Ed. Ricordi, Buenos Aires, (edición en preparación), "El rinoceronte en el aula", Ed. Ricordi, Buenos Aires, (edición en preparación).
STROBEL, Heinrich: "Tendencias de la música de hoy", Univ. Autónoma de México.
STRUCKENSCHMIDT, H. H.: "La música del siglo XX", Biblioteca para el hombre actual, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.
TOMATIS, Alfred: "L'oreille et le langage", Ed. Rayon de la Science.

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres de la Gráfica MP.S.
Chile 287 - Avellaneda - Buenos Aires
el 15 de septiembre de 1983.

BA 13355
a
Industria Argentina - Printed in Argentina

O